l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. / MARS 1970

166

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

25e Année — N° 166 1er MARS 1970



Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

LA MUSIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL

L'évolution des techniques et des métiers suscite de plus en plus la déshumanisation de la vie quotidienne, en particulier dans les classes les plus défavorisées, les loisirs doivent fournir à l'Homme les possibilités de se retrouver en des modes d'expression qui lui sont propres. — La délinquance juvénile ne résulte-t-elle pas d'un manque d'idéal et d'occupations ? — Le développement rapide des Conservatoires et Ecoles de Musique de la région parisienne révèle, à cet égard, le besoin profond de culture artistique.

L'Union des Conservatoires et Ecoles de Musique Municipaux du Val de Marne estime que l'Enseignement Artistique, ainsi que l'Enseignement Manuel, sont nécessaires au bon équilibre de l'individu, et, par voie de conséquence, à la Société toute entière. Elle considère que, loin de retarder leurs études générales par le temps qu'ils consacrent à la Musique, les Elèves musiciens acquièrent des qualités qui leur font aussi améliorer leurs résultats scolaires.

En ce qui concerne l'Enseignement Artistique dans les Ecoles et C.E.S., l'Union proteste devant la faible place laissée aux disciplines artistiques (notamment à la Musique) dans les programmes officiels (horaire le plus restreint d'Europe) — Elle proteste devant l'indigence de l'Enseign. Artist. donné en province dans les C.E.G. trop souvent aussi dans les C.E.S., et toujours dans les Ec. Elém. où il frôle l'inexistence.

Les mesures prises par l'Administration pour faire disparaître ce corps d'élite qu'est le cadre des Professeurs des enseignements spéciaux de l'ancien département de la Seine, dont les résultats sont proportionnellement supérieurs à ceux qui sont obtenus à l'étranger, ne peuvent qu'aller à l'encontre des besoins actuels concrétisés par le succès des Conservatoires et Ecoles de Musique Municipaux (74 Ecoles dans la région parisienne groupant un peu plus de 50 000 élèves).

L'U.C.E.M.M. du Val de Marne estime illusoire les mesures prises pour préparer en quelques jours des « Conseillers Pédagogiques » issus du cadre des Instituteurs, alors qu'une préparation sérieuse demanderait plusieurs années, aussi demande-t-elle :

1° Que soit maintenu le cadre actuel des Professeurs d'Enseignements spéciaux, ou, qu'au minimum soit signée et appliquée la nouvelle organisation préparée en 1968 par les soins de M. Voisin, Dir. des Serv. d'Enseign. de Paris. Dans ce dernier cas, les Professeurs titulaires des Enseignements spéciaux devraient être intégrés dans les catégories correspondantes de l'Etat ; les Auxiliaires, au vu de leurs qualités professionnelles titularisés dans le nouveau cadre ;

2° Que les horaires affectés aux Enseign. Art. et aux Enseign. manuels soient augmentés afin de répondre aux véritables besoins des personnes et de notre Société.

Pour l'U.C.E.M.M. du Val de Marne
Le Secrétaire Général Robert DRUET

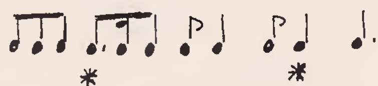
O. MESSIAEN : TROIS PETITES LITURGIES (1)

par Jacques CHAILLEY

II. — LA DEUXIEME LITURGIE : séquence du Verbe, Cantique divin.

Comme on l'a vu par l'analyse du poème, il ne s'agit pas vraiment d'une « forme séquence », mais d'une alternance régulière d'un refrain et de cinq couplets, s'achevant par refrain et coda. Le reprise inopinée des paroles du premier couplet en guise de strophe 4 n'a pas de répercussion sur la forme musicale. La musique ne fait pas de différence entre couplet et refrain : l'un et l'autre sont traités de même, par répétition identique aux voix avec changements dans l'orchestration. La forme musicale est donc simplifiée en 5 × AB + A et coda. Nous dirons pour simplifier A 1, B 1, etc.

A 1 (**Il est parti,** p. 44) expose « presque vif, avec une grande joie » son thème allègre à l'unisson, dans le même ton de **la majeur** que les parties tonales de la première Liturgie. Le choix exclusif des timbres percutants, la répétition des notes en doubles croches au piano, les glissements aigus tintinnabulants du célesta et du piano, joints au pentantonisme accusé du thème, donnent un caractère de gamelang oriental très accusé. Le rythme eût pu être, en 3/8 régulier,

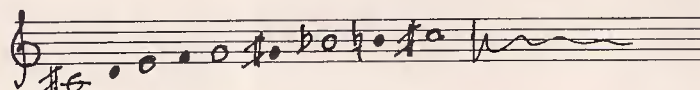


mais l'auteur le rend volontairement boîteux (c'est le nom technique turc de ce genre de rythme, **aksak**) par l'abrègement d'une double croche sur les syllabes marquées *. Les signes marqués sur la partition △ pour 3 temps et ⊓ pour deux temps sont des auxiliaires visuels fort utiles pour le chef d'orchestre. Ils étaient employés en annotation par Roger Désormière (qui conduisit la première audition) et l'auteur les a conservés dans l'édition. Toutefois, si de tels signes devaient devenir courants, je proposerais volontiers, pour le 2 temps, de remplacer par ⊓ son contraire dans le dessin des coups d'archets, V qui déclenche plus directement le réflexe visuel du coup de baguette (ceci est une simple incidente suggérée par mon expérience, si courte soit-elle, de la direction d'orchestre).

On peut noter la structure du **refrain A** par un schéma **ay ay a'y z,** dans lequel **a'** est une amplification de **a**, **y** la cadence finale caractéristique (**c'est pour nous**) et **z** une brève coda (**pour nous**), reprise presque textuellement, dans un caractère différent (joyeux au lieu de méditatif) de celle qui terminait elle aussi le refrain de la première partie : on décèle là un souci « cyclique » où se retrouve l'ancien professeur à la Schola Cantorum.

On retrouvera une structure interne similaire dans le **couplet B,** que l'on peut noter b b c c c d x x', x et x', cadences très courtes, ayant en commun leur structure de triton descendant, choisie de préférence à la quinte juste sur l'échelle du deuxième mode T.L., qui laissait le choix entre les deux. Peut-être pourrait-on, malgré sa faible mise en valeur, voir dans la répétition binaire de **b** et **c** (**il a parlé... il a parlé,** puis **louange... empreinte...**) la justification formelle du titre « séquence », dont le schéma type est a a b b, ou parfois a a b b c.

Ce **couplet B** est construit autour d'une ligne vocale qui se répétera identiquement lors des 5 répétitions, et dont l'échelle est celle du deuxième mode T.L. (4 × 1.2) en deuxième transposition :



doté ici d'une structure articulée sur le triton **mi-si b.**

Comme pour le refrain, on notera la prédilection pour le « rythme boîteux » allongeant ou raccourcissant de moitié certaines syllabes en liaison avec la prosodie. Le compte strict des doubles croches à l'orchestre exige, contrairement à la prosodie simple, une rigueur métronomique absolue supposant décomposition intérieure des croches en doubles — et rendant difficile d'éviter quelque martèlement dans l'exécution.

L'orchestration de **B 1** (p. 49) est très chargée (un peu lourde pour le tempo ?). L'harmonie s'explique

(1) Voir « L'E.M. » nos 152, 153, 156, 158, nov., déc. 1968, mars et mai 1969.

à partir du violoncelle, dont les pizzicati inversés d'arpèges soulignent le rythme vocal en partant d'un accord de quintes superposées, appuyé au départ sur le mi vocal, puis évoluent parallèlement sans plus se préoccuper des notes du chant. Le violoncelle entraîne la contrebasse et le premier violon qui en double la note du dessus, avec un dessin de liaison répété en marche harmonique ; les autres cordes complètent des accords dissonants à base de quarte (dissonance maximum entre les extrêmes) d'où sont tirés les accords de piano. Au contraire, la chute du vers, qui prendra un caractère litanique, est scandée à l'unisson. Reprise textuelle.

Le début du couplet (**louange du Père,** p. 52) est un rapport presque textuel de la vocalise qui ornait la psalmodie dans la première liturgie ; on a déjà vu sa structure ternaire, mettant en valeur, au refrain, la chute de triton chère à Messiaen. Dans la partie de piano qui reste à découvert p. 34 (**rejaillissement toujours**), on relève avec surprise, pendant 3 mesures, la gamme par tons que l'auteur, tout en en faisant le mode T.L. n° 1, avait déclaré vouloir éviter avec soin. Le grand crescendo qui mène au **mi** ffff du dernier **Amour** comporte une chute trillée du piano, et des suites de doubles croches en grands détachés de cordes dont Messiaen, comme Bach, fait volontiers l'expression quasi dansante de la Joie. Après « **Verbe d'Amour** » (toujours deuxième mode T.L.), en doubles croches, le piano répète le rythme du mot, en croches plus lentes (même deuxième mode T.L., mais en première transposition, soit un demi-ton plus bas) et le ralenti prépare la nouvelle explosion de joie du refrain A 2, en simple unisson à notes répétées comme A 1.

Le **deuxième couplet B 2** (**Par lui,** p. 60) est accompagné en dialogue à deux chœurs : d'une part les cordes **arco,** d'autre part le groupe percutant, piano inclus ; pour **b**, avec divers échos, pour **c** en contraste ; aux cordes, sur quintes superposées aux basses, prolongées au piano, les violons trillant très serré (tous les demi-tons ensemble sur un espace de sixte **sol-mi**) ; aux percussions, un crépitement d'où se dégage une harmonie de 9e mineure; cadence finale au piano par descente, d'abord selon le mode T.L., puis librement.

Refrain A 3 (p. 66), unisson orné de grupetti à l'attaque, avec courts interludes en mouvement contraire piano-cordes.

Couplet B 3 (p. 72), scandé tantôt des joyeuses doubles croches détachées des cordes, tantôt de leurs trilles serrées en interlude, glissade d'ondes Martenot sous le cliquetis piano-célesta-vibraphone, d'une grande puissance dynamique.

Refrain A 4 (p. 79) : toujours unisson à grupetti avec célesta-vibraphone ; mais le piano y ajoute, au grave, des formules tournant en rond sur trois notes (si-do-do dièse) accompagnées en 7es majeures sur doubles croches confuses à l'extrême grave, appuyées des cordes graves de temps à autre ; quelques interludes de célesta, un peu honeggériens ; les glissades d'ondes s'amplifient et donnent toute sa force à l'entrée du couplet B 4.

Couplet B 4 (p. 84) reprenant les paroles de B 1, avec la même orchestration au début ; celle-ci ne tarde pas à s'amplifier, en un grand crescendo que rend immense, à la fin, la lente glissade ascendante des ondes, coupée sec au sommet de la montée pour un long silence, qui marque la fin de la première partie de la construction. On s'explique ainsi le rôle de la reprise B 4 = B 1, qui donne à ce premier volet une certaine forme A B A, et souligne le caractère architectural de ce quatrième couplet.

Le **refrain A 5,** ainsi mis en valeur, représente le centre de la construction. Aussi est-il traité différemment : mêmes notes mélodiques, mais très lent et soutenu ; non plus unisson, mais accords parallèles, d'une large et belle sonorité, et qui méritent d'être observés de près.

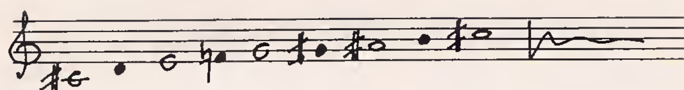
Ils sont en effet typiques d'une certaine démarche harmonique ambiguë, dont on trouve souvent aussi des traces chez Alban Berg (concerto de violon, etc.), consistant à tirer d'un système artificiel une harmonie également perceptible selon les normes traditionnelles ; ainsi sont satisfaits à la fois les auditeurs de simple bonne foi, ignorant le système, et les maniaques du système, qui n'accepteraient pas une harmonie, si naturelle soit-elle, sans ce déguisement d'illusionniste.

Une phrase comme celle-ci est donc à **double analyse.** L'auditeur non prévenu entend une phrase pentatonique en **la majeur,** avec une belle arrivée inattendue sur un accord de sous-dominante (avec VI ajouté, comme souvent). La doublure à l'octave des dessus et des basses assure, selon un procédé qui semble d'origine vériste, mais dont les meilleurs auteurs se sont servis à l'occasion (cf. Pelléas), une grande intensité à la mélodie, suivie parallèlement entre deux par une majorité d'accords de 7es ou de 9es, avec d'expressives notes de passage :

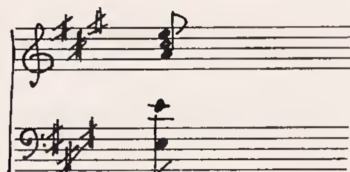


Mais on peut aussi se référer aux modes à T.L., et à l'échelle du deuxième mode en deuxième transposition, soit

CE NUMERO 166 DU 1er MARS 1970...



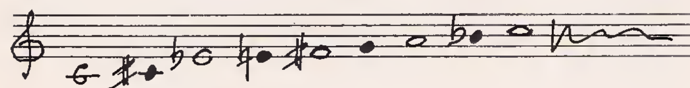
et observer que toutes les notes sont issues de ce mode, sauf pour le groupe broderie très «Paul Dukas» (cf. La Péri), et pour l'accord final.



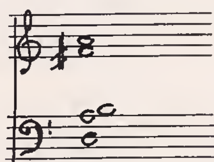
De même pour l'amplification a'



à qui voudrait à tout prix se référer aux modes T.L., on pourrait toujours dire que les accords *, tout comme l'accord de **la majeur** final, s'expliquent par une mutation du mode à sa transposition au demi-ton inférieur



et l'accord final



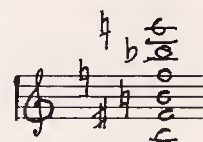
par une mutation du même mode au demi-ton supérieur, puisque toutes les notes s'y trouvent. Je dois avouer que j'hésitais quelque peu devant la pédanterie d'une analyse de ce genre, et qu'elle m'a été néanmoins confirmée par Messiaen lorsque je la lui ai soumise.

A l'appui de cette confirmation, Messiaen m'a donné en outre, sur l'harmonie de ce passage, une explication très personnelle, que j'avoue honnêtement être dans l'impossibilité d'apprécier. Pour lui, dit-il, la transposition d'un mode au demi-ton inférieur ou supérieur produit un changement de coloration analogue à une modification visuelle du prisme. Le mode 2/2 des quatre premières notes a une couleur bleu violacé à laquelle se mêle le rouge or. En passant, pour le groupe fa dièse-mi, au demi-ton inférieur du mode, soit 2/1, la couleur passe au violet. Elle revient au bleu violacé + rouge or aux quatre notes suivantes, et vire au vert pour l'accord final, transposition du mode au demi-ton supérieur 2/3. Par ailleurs, chaque groupe correspond à une fonction tonale différente :

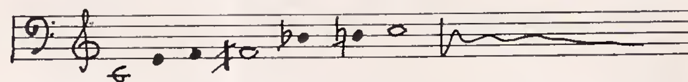


et à chaque fonction est attachée une transposition différente du même mode.

Le mouvement reprend avec le couplet B 5 (p. 97), dont la ligne vocale est le plus souvent suivie en accords parallèles, trillés ou répétés qui sont la reproduction sur la ligne de chant d'un accord type uniforme



formé de toutes les notes du cinquième mode T.L. (2 × 4.1.1.).



Le dernier **refrain A 6** (p. 105), qui sera conclusif, est indiqué « avec une joie délirante ». Tous les instruments y reprennent, dans le temps vif, à peu près l'harmonie au couplet lent B 4.

Enfin une **coda** (p. 112) prolonge le **Pour nous** final en le répétant 16 fois (8 mesures) avec exultation sous les tressaillements trillés des cordes et l'agitation des métallophones. Un silence brusque (minutieusement chronométré comme **a tempo**), et un dernier **Pour nous,** sur le même accord de **la majeur** sans déguisement termine ff la seconde « Liturgie » dans un mouvement « moins vif » qui en fait l'exacte réplique du « Mon Dieu » final, pp. de la première.

(A suivre.)

UN STAGE D'INITIATION AUX MÉTHODES D'ÉDUCATION MUSICALE ACTIVE

par Angélique FULIN

Montchoisy - 31 août-7 septembre 1969

A la suite du stage de Montchoisy 1968 et après dépouillement des questionnaires remplis par les stagiaires (critiques, projets, etc.), la commission musique de l'U.F.O.L.E.A. décidait d'implanter de nouveau à Montchoisy, durant la première semaine de septembre 1969, un stage similaire comprenant cette fois 2 degrés ; ainsi les anciens stagiaires pourraient se perfectionner dans l'une des méthodes sur lesquelles ils avaient reçu une information l'année précédente.

En ce qui concerne le premier degré, peu de changements étaient apparus par rapport au stage 1968 : initiation à 3 méthodes (Orff, Willems et Kodaly) par un travail réparti sur toute la semaine — participation à divers ateliers : flûte à bec, direction chorale, improvisation collective, danse, audition active, musique d'ensemble. On notait cependant quelques améliorations qui ont été grandement appréciées, tant par les instructeurs que par les stagiaires, en particulier la répartition en 6 séances régulières (au lieu de 5) du travail d'initiation aux méthodes, la création de l'atelier d'improvisation.

L'emploi du temps et les activités du second degré ont été le reflet des desiderata des anciens stagiaires ; perfectionnement dans une seule méthode, Orff ou Willems, participation quotidienne à 2 ateliers.

La lecture des critiques est extrêmement encourageante. Il est tout d'abord intéressant de constater le grand nombre de questionnaires remplis et donc le souci de collaboration de stagiaires ayant parfaitement compris l'esprit même d'un tel regroupement : seuls 3 sur 34 stagiaires « 1er degré », 10 sur 34 « second degré » n'ont pas répondu (ce sont d'ailleurs le plus souvent des camarades suivant de très près l'action de l'U.F.O.L.E.A. et ayant l'occasion de nombreux échanges de vue avec l'un ou l'autre des membres de l'équipe responsable du stage).

Le questionnaire s'orientait autour de 2 thèmes principaux :

1° Le stage a-t-il répondu à ce que vous en attendiez ?

2° Quelles expériences avez-vous l'intention de tenter en application des enseignements reçus ?

1° A la première de ces questions, le « 1er degré » a répondu à l'unanimité par l'affirmative avec enthousiasme. Voici quelques exemples de réponses livrés sans la moindre modification !

« Je suis venu ayant accepté le programme proposé. Les instructeurs sont extrêmement compétents et surtout efficaces. Je souhaiterais voir figurer la méthode Kodaly dans un éventuel 2 d degré. Merci ! Lieu d'implantation excellent.

« Oui — stage très enrichissant — je suis heureux d'avoir trouvé ici la meilleure ambiance qui soit pour me préparer à la rentrée dans quelques jours. »

« L'atmosphère générale du stage a été excellente. Les rapports entre stagiaires et instructeurs très confiants, amicaux et directs. »

On note 2 réponses négatives dans le 2 d degré, l'une d'elles déçue par la méthode Orff qu'elle avait choisi d'approfondir. Par contre, l'enthousiasme est dans tous les autres cas aussi vigoureux que l'année précédente :

« Suis très heureux de trouver tant d'élans, de bonnes volontés, de personnes qualifiées et dévouées qui sacrifient leurs vacances et nous permettent de créer un climat vivant de sympathie et de courage. Pour des personnes isolées, c'est tonifiant. »

« Oui — je ne partage pas l'avis de ceux qui pensent que les activités sont trop nombreuses ou l'emploi du temps trop chargé. Je crois qu'un stage est fait pour recevoir un maximum de connaissances et d'informations dans un minimum de temps. J'ai trouvé celui-ci excellent. »

« Oui — avec en plus une ambiance qui donne envie de faire de la musique. Y a-t-il possibilité d'entrevoir un stage d'entretien après le 2 d degré afin de se « resourcer » soit sur le plan des méthodes, soit pour l'enthousiasme ? »

Ont plus particulièrement retenu l'intérêt des stagiaires : en 1er degré : l'atelier Willems à une très forte majorité, puis, signalés avec une fréquence sensiblement égale, l'atelier Kodaly et ceux d'improvisation collective, de direction chorale, de danse et d'audition active, à moins qu'on ne se sente incapable de marquer une préférence, déclarant par exemple : « Ce fut une découverte dans tous les ateliers — intérêt total, sans préférence. »

En 2 d degré : l'improvisation collective (qui avait été réclamée), a remporté le plus grand nombre de suffrages, suivie de près par l'atelier Willems, toujours très apprécié. Puis ont été cités pour l'intérêt suscité, par ordre de fréquences, l'audition active et la direction chorale.

L'atelier Orff a quelque peu déçu, de nombreux stagiaires s'attendant à trouver une méthode là où n'existe qu'un moyen d'approche à la musique vi-

vante. L'instructeur lui-même ne disait-il pas, à la réunion des membres de l'encadrement, que l'emploi du temps de son atelier supporterait d'être allégé en 2 d degré ?

Le travail de la flûte à bec, très apprécié par certains, a souffert de la différence de niveaux, un seul instructeur ayant eu la lourde charge d'un atelier unique. Nous nous trouvons ici encore devant ce problème insoluble de la nécessaire multiplication des ateliers, du désir louable des stagiaires de participer au maximum d'activités offertes et des rigueurs d'une grille à équilibrer raisonnablement.

Nombreux sont les stagiaires réclamant quelque détente ou du temps libre pour le travail personnel. Heureusement, le vaste parc de Montchoisy offre des possibilités d'évasion en plein air, la piscine, le ping-pong, le volley sont présents, mais l'ambiance générale est si studieuse que c'est à peine si on s'autorise un plongeon entre le dernier atelier du matin et le rendez-vous au réfectoire !

2° Les applications envisagées à la suite d'un tel stage sont remarquablement variées : les préoccupations des stagiaires se répartissent à tous les échelons de l'enseignement : sont cités l'école maternelle, l'école primaire, le 1er cycle du secondaire (C.E.G., C.E.S. ou lycées), les écoles normales, mais aussi les foyers socio-éducatifs, le recyclage des instituteurs, les écoles de musique, les centres d'éducation populaire, les amicales scolaires, les patronages laïques, les maisons de jeunes. On envisage d'adapter certaines notions acquises à l'enseignement aux débiles mentaux, on pense à la création de groupes de flûtes à bec, de chorales, on espère pouvoir multiplier les expériences de vacances musicales.

Aussi se retrouvent chez tous les participants les mêmes souhaits : avoir la possibilité de refaire un stage semblable, prévoir un 3e degré, étudier l'éventualité d'un stage moins court (10 jours permettraient un étalement certainement plus fécond des activités). Déjà l'équipe de l'U.F.O.L.E.A. travaille au stage de 1970. Mais des problèmes de date se posent : la rentrée scolaire est avancée ; un travail aussi intense sera-t-il possible à la fin d'une année scolaire où la fatigue se fait toujours lourdement sentir ? Le temps pris sur les vacances empêche certains de se livrer à une application directe dans des colonies de vacances qu'ils auraient grande envie d'animer, une telle formule leur supprimant tout repos annuel pourtant si nécessaire.

Quoiqu'il en soit, nous nous retrouverons en 1970 à Montchoisy ou dans un « centre pourvu d'autant d'espaces verts », ainsi que l'ont réclamé les « anciens ». Et après d'épuisantes journées durant lesquelles le « do mobile » hongrois aura rivalisé avec les cinquantièmes de ton des clochettes suisses, il y aura de nouveau le concert dans l'auditorium : nous attendons avec impatience la réplique à une certaine Marche Turque humoristique dont nous gardons tous un souvenir ébloui... et peut-être — qui sait ? — la vengeance d'une « petite dromädar » victime d'une improvisation libre à 4 mains !

STAGES 1970

1. METHODE D'EDUCATION MUSICALE ACTIVE

Montchoisy (Marne) 30 avril-7 mai 1970

STAGE PREMIER DEGRE

Ce stage sera avant tout une semaine d'information sur quelques méthodes d'éducation musicale active :

ORFF, WILLEMS, KODALY

Par la participation effective à des Ateliers variés et nombreux, les stagiaires prendront conscience des possibilités offertes par certains procédés pédagogiques ainsi que des réalités psychologiques sur lesquelles doit être fondé un enseignement efficace.

Ce stage s'adresse aux étudiants en musique, Instituteurs, Professeurs d'Education Musicale, Animateurs de groupes de jeunes, ou de sociétés musicales populaires.

STAGE DE PERFECTIONNEMENT

Ce stage s'adresse à ceux qui ont déjà suivi un stage d'initiation à une ou plusieurs méthodes d'initiation musicale active.

Les participants y trouveront à leur gré soit un complément d'information dans l'une des 3 techniques Orff, Willems, Kodaly, soit l'occasion de suivre les activités de divers ateliers.

Pour les deux Stages :
Droit d'inscription : **250 F**
Clôture des inscriptions : 15 mars 1970

Demandez à la Ligue de l'Enseignement - U.F.O.L.E.A., programmes et fiches d'inscription.

2. ATELIER FRANCO-ALLEMAND DE MUSIQUE CHORALE ET INSTRUMENTALE

Montchoisy (Marne) 24 au 31 août 1970

Organisée par « l'Arbeitzkreis für Haus und Jugendmusik » et la Ligue Française de l'Enseignement, cette semaine musicale est réalisée dans le cadre des échanges Franco-Allemands pour la Jeunesse.

Elle est destinée aux jeunes Français et aux jeunes Allemands de 16 à 30 ans.

Le programme musical comprend des activités chorales, instrumentales (orchestre et musique de chambre) et des danses populaires.

Les détails pratiques seront fournis avec l'acceptation de l'inscription.

Programme et fiche d'inscription au verso.

Direction générale :
J. MARINTABOURET

Direction musicale :
- instruments : Alexander Von HAMM,
- chœurs : Gilbert CHOCAT.

Danses populaires :
Gertrud DIETZ.

Droit d'inscription : **150 F** (hébergement complet - enseignement compris).

Clôture des inscriptions : 15 mai 1970.

... TOUS CEUX DONT LA POCHETTE D'ENVOI...

L'ART DES MINNESÄNGER

par Jean MAILLARD

Le catalogue de l'**University of Wales Press** vient de s'enrichir d'un magnifique ouvrage. Il s'agit de **The Art of the Minnesinger, songs of the thirteenth Century transcribed and edited with textual dans musical commentaries** par Ronald J. Taylor, deux volumes parus à Cardiff en 1968.

Il me semble important d'attirer l'attention sur l'intérêt de ce travail qui s'inscrit dans un mouvement timide mais généralisé, en faveur d'une connaissance directe des chefs-d'œuvres de la musique médiévale. Certes, il existe depuis longtemps des éditions monumentales dues à de remarquables érudits. Mais elles restaient l'apanage d'un petit nombre par la limitation de leur tirage d'une part, et par leur prix prohibitif d'autre part. Depuis quelques années, des éditeurs désintéressés ont fait un effort pour la publication de travaux sérieux à des prix très calculés : c'est sans doute Salabert qui a donné le branle avec les éditions d'Adam de la Halle et Guillaume de Machaut de Jacques Chailley. Mais chacun de nous sait, hélas, que la musique n'est pas bon marché d'une manière générale.

Dans cet effort s'inscrit la publication des Presses Universitaires du Pays de Galles. Ronald J. Taylor, bien connu des médiévistes du monde entier, présente ici un véritable corpus de mélodies authentiques, de mélodies composées **a posteriori,** de chants anonymes et de contrafacta ou pièces conçues dans le cadre d'un schéma poétique et musical préexistant. Les cinquante-quatre pièces réunies sont d'ampleur variable puisqu'elles vont de la strophe de quelques vers au grand lai comptant environ cent cinquante vers. Elles constituent un éventail heureux de l'art musical allemand, une anthologie riche qui aborde les grandes périodes du Minnesang : Printemps, été, plein été, automne, gnomiques et attardés.

Pour la première période, qui s'ouvre au lendemain du mariage de Frédéric 1er Barberousse et s'épanouit librement après la Pentecôte de 1184, à l'occasion des fêtes organisées par l'empereur à Mayence pour l'adoubement de ses fils, la collecte reste maigre : quatre mélodies dues à Friedrich von Hausen pour deux d'entre elles, Bernger von Hornheim et Rudolf von Fenis. On sait que cette période est essentiellement celle des contrafacta réalisés d'après des modèles provençaux et français qui sont, en l'occurence, Bernard de Ventadour, Peire Vidal, Chrétien de Troyes et Guiot de Provins. En 1952, Istvan Frank avait déjà publié une anthologie comparée tout à fait remarquable (**Trouvères et Minnesänger,** Université de Sarrebrück) de pièces faites sur des modèles d'oc ou d'oïl. Il avait attiré l'attention sur quelques vers d'Ulrich von Lichtenstein qui entérinent en quelque sorte cette manière de faire : « **Ma Dame vous envoie par moi une mélodie qui est — croyez-m'en à la vérité — inconnue en pays allemand ; composez une chanson allemande sur cet air, voilà ce que vous demande celle dont je suis le messager !** »

La part la plus importante du recueil de Ronald J. Taylor concerne donc des pages de l'été, de l'automne et de la période tardive des gnomiques, c'est-à-dire en général postérieures à Walther von der Vogelweide, ce maître incontesté dont seulement six mélodies nous sont connues (à vrai dire, l'une d'elles est imitée de Bernard de Ventadour). La période antérieure peut donc être dans une certaine mesure considérée comme une sorte de **no man's land** musical où quelques jalons ont été posés par recoupement bien souvent. C'est dire que les pièces présentées datent essentiellement du XIIIe siècle et proviennent de l'aire austro-bavaroise, de la Suisse ou de la Vallée du Rhin. Cette anthologie correspond, **grosso modo,** au recueil bien connu de Carl von Kraus, **Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts,** deux volumes publiée en 1952-1958.

On peut certes regretter l'absence d'un certain nombre de mélodies qui évidemment, ne sont comme beaucoup de celles présentées par l'auteur, qu'un reflet de l'art du Minnesang, puisqu'elles ont été transcrites dans des manuscrits avec plus de deux siècles de recul parfois, et sont donc oblitérées (peut-être !) par la lourde tradition du Meistergesang. Je pense par exemple au très célèbre **Wiener Hoton,** composé en 1206 par Walther von der Vogelweide d'après un modèle de Peire Vidal et qui est sans doute la source directe du **Vater unser** de Martin Luther (1).

Les mélodies sont transcrites en notation moderne selon le système des modes rythmiques. Je suis heureux que Ronald J. Taylor ait eu le courage de prendre position et d'adopter une solution pour présenter au public musicien des œuvres que les éternelles hésitations de certains confinent dans les rayons des bibliothèques très spécialisées. On sera d'autant plus persuadé que l'exécution musicale exige souplesse du rythme, que l'auteur n'a pratiquement pris aucune liberté avec le système rigide des modi.

... PORTE LA MENTION : MARS...

Le bilan demeure impressionnant, positif : cent quatre-vingt pages de musique médiévale prête à l'exécution, dans un répertoire où les disponibilités se limitaient, en France, aux pièces publiées par Gérold dans son **Histoire de la Musique au Moyen âge** (Classiques français du Moyen âge) ou aux leiche dont j'ai donné la transcription dans **Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIVe siècle.**

Je suis donc persuadé que cet ouvrage prendra place dans la bibliothèque de nos collègues qui ont quelque curiosité pour leur art.

(1)

WALTHER VON DER VOGELWEIDE = Ca. 1206

— DER WIENER HOFTON —

Junc man, in swel-her aht du bist, ich
wil dich lêren ei-nen list dû la dir niht ze
wê sîn nach dem guo-te La dirz ouch
niht zun-mae-re sîn, und vol-ges dû der
lê-re mîn, sô wis ge-wis, ez frumt dir an dem
muo-te Die rede wil ich dir baz be-schei-den
lâst dû dirz ze sê-re lei-den, zer-gêt ez sôst dîn
frô-i-de tôt Wilt a-ber dû da guot ze sê-re min-
-ne dû maht ver-lie-sen sêle und ê-re da von volge
mî-ner lê-re; leg ûf die wâge ein reh-tes lôt und
wig ouch dar mit al-len dî-nen sin-nen, als ez diu
mâze uns ie ge-bôt!

DATE DES EPREUVES DU C.A.E.M.

(Session 1970)

Première partie

Mercredi 29 avril :
Dictée musicale, de 8 heures à 10 heures.
Composition française, de 14 heures à 18 heures.

Jeudi 30 avril :
Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 12 heures.
Composition sur l'histoire de la musique, de 14 heures à 18 heures.

Deuxième partie

Mercredi 3 juin :
Composition sur l'histoire de la musique se rapportant aux œuvres du programme, de 8 heures à 12 heures.
Dictées musicales, de 15 heures à 17 heures.

Jeudi 4 juin :
Composition d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire de la civilisation, de 8 heures à 12 heures.

Vendredi 5 juin :
Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 13 heures.

Pour les Jeunes...

Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères

— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

En raison des récentes dispositions prises par l'O.R.T.F., ces émissions seront diffusées désormais les 2e et 4e jeudis du mois, de 11 heures à 11 h 30.

Jeudi 5 mars de 11 h à 11 h 30 :
— Concerto pour harpe de Boieldieu.

Jeudi 26 mars de 11 h à 11 h 30 :
— Rapsodie Espagnole de Ravel.
— Valse des Fleurs de Tchaïkovsky.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Gros » dans la section PEDAGOGIQUE et le « Diplôme du Meilleur Disque-Loisirs Jeunes ». Liste sur demande.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

... RENOUVELEZ DES MAINTENANT VOTRE ABONNEMENT...

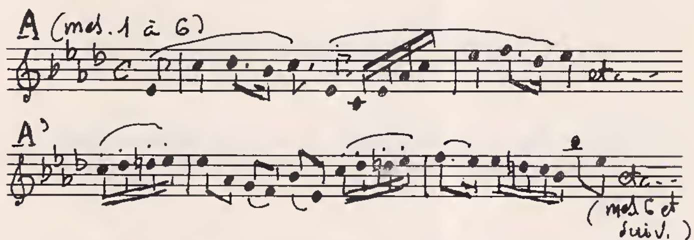
ROBERT SCHUMANN : LA 3e SYMPHONIE "RHÉNANE" (1)

par Marcel DAUTREMER

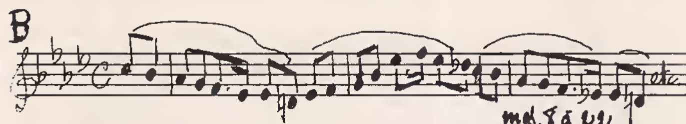
TROISIEME MOUVEMENT

Nicht Schnell (pas vite) en La b Maj.

Il s'agit là d'une pièce courte, en forme de Lied reflétant sérénité et joie intime : par la grâce extrême de sa ligne mélodique et l'heureuse variété de son harmonisation, ce 3e mouvement semble être celui qui dévoile le mieux la véritable nature du compositeur. La première idée contient deux éléments distincts : (nous les désignons par A et A') :



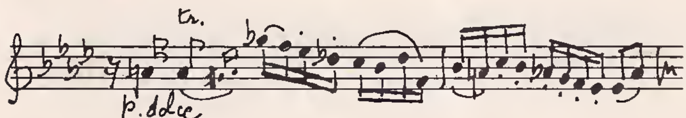
Une idée complémentaire vient ensuite affirmant la tonalité de Mi b Maj. (désignée par B) :



Suit un commentaire modulant, utilisant les figures A et A' (mes. 22 à 29). Puis le thème B vient participer à ce commentaire (mes. 29 à 35). A partir de la mesure 35, les deux éléments A et A' fusionnent avec grâce en une réexposition savoureuse concluant bientôt sur une cadence parfaite en La b Maj.

Vient ensuite une Coda de 10 mesures évoquant le souvenir des thèmes précédents ; ils se dessinent sur une pédale brodée de la note La bémol, aux basses.

On ne doit pas laisser passer inaperçue l'entrée des premiers violons à la 5e mesure : quelle spontanéïté ailée !

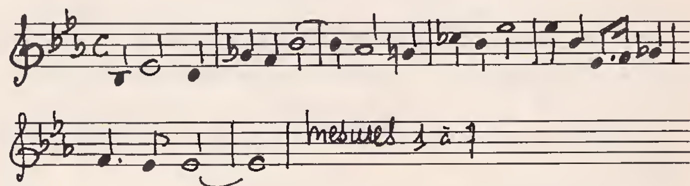


N.B. — Pourquoi ce bref 4e mouvement n'a-t-il pas été inclus au titre de volet central du 3e mouvement, également de courte durée ?

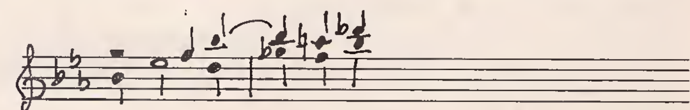
QUATRIEME MOUVEMENT

Feierlich (joyeux avec noblesse) en Mi b min. avec armure de Mi b Maj.

D'emblée, intervention du Trio de trombones : Alto-Tenor-Basse qui, à l'unisson des cors chantent un choral d'inspiration religieuse ; le thème rappelant J.S. Bach, (clavecin bien tempéré) dont César Franck (Symphonie en Ré min.) et Liszt : (les Préludes) s'inspirèrent. C'est un thème montant par quartes successives, et concluant par cadence parfaite dans le ton même. Belle harmonisation modulante.



Un court conduit en croches (thème du choral en diminution) et reparaît le choral organisé en combinaison canonique très serrée à la quinte (mes. 8 à 20) :



A la mesure 23, le tempo est doublé, mais le choral, entendu en blanches, reprend donc son même tempo (comme au début, en noires). Les croches deviennent rapides et de nouvelles noires apparaîssent, figurant le thème en diminution. De la sorte, on se trouve en présence (à 3-2) de valeurs de trois ordres de grandeur : blanche, noire, croche, c'est donc un « Fugato » qui s'installe jusqu'à la mesure 44, puisque les voix, en valeurs différentes s'imitent entre elles, véhiculant le thème du choral.

A la mesure 45 (mes. à 4-2) sur trémolo des violoncelles, altos et deuxièmes violons, le thème du choral s'organise en canon à l'octave entre grave et aigu... C'est la conclusion.

(1) Voir « L'E.M. », n° 165, février 1970.

... VOUS EVITEREZ AINSI...

Suit une Coda de 16 mesures recherchant une opposition de couleur tonale par l'arrivée inattendue de la tonalité de Si Maj. avant le retour définitif en Mi b min. qui termine sur une couleur recueillie et sombre.



CINQUIEME MOUVEMENT

En forme sonate à deux thèmes, avec développement central et péroraison importante

1° Exposition (mes. 1 à 98, incluant la 1[re] et la 2[e] idée).

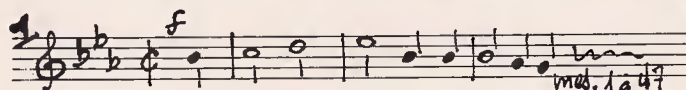
2° Développement (mes. 98 à 154).

3° Réexposition (mes. 154 à 244).

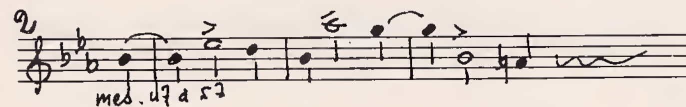
4° Péroraison avec Coda distincte (mes. 244 à la fin).

Mesure à C barré Lebhaft.

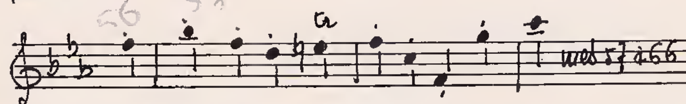
Le 1[er] motif, ou mieux 1[re] idée d'une durée de 68 mesures est constitué de deux éléments essentiels :



(mes. 1 à 47) et

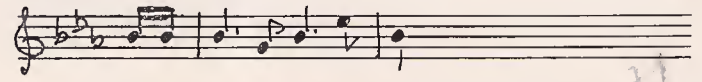


plus loin :

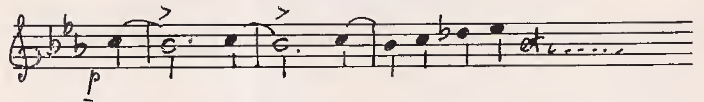


avec conclusion sur une cadence parfaite en Si bémol Maj. L'ensemble de ces deux éléments forme une exposition solide, volontairement assez fruste, d'une rythmique sans complication, et à l'harmonisation sans surprises. Ce thème, au caractère de danse paysanne, ne réclame certes pas autre chose. L'orchestration est sans recherche et sonne clair.

A la mes. 67, se précise une sonnerie de trompette et cors déjà introduite discrètement depuis quelques mesures ; c'est là une transition :



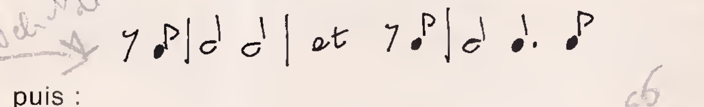
qui conduit à l'exposition de la seconde idée (mes. 72 à 98) (notons que le dessein initial a été entendu au



cours de l'exposition de la 1[re] idée (mes. 27, 28 et 29).

Ici, cependant, la volonté de renouveau est marquée par la présence du Ré bémol à la basse, lequel installe sans équivoque cette seconde idée dans le ton de La bémol Maj., soit à la sous-dominante du ton initial ! Ne souhaitant pas diversifier le caractère mélodique de ce final, le compositeur a cherché dans une harmonisation inattendue, l'élément de variété indispensable. Aux mesures 81 et suivantes, apparaît une accentuation des parties faibles de temps (2[e] et 4[e] noires) au milieu de quoi s'insère un rythme en valeurs courtes de la timbale et, bientôt une courte sonnerie de cors et trompette que doublent les violoncelles ; en un crescendo bref, une courte descente de basses amène un rapide repos à la dominante (mes. 98).

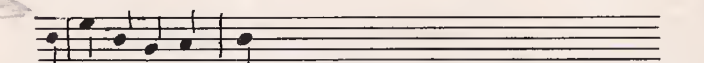
Le **DEVELOPPEMENT CENTRAL** commence à la mesure 99 dans la nuance p. subito en Fa dièse min. (saisissante modulation). Il met en jeu plusieurs éléments déjà entendus lors de l'exposition de la 1[re] idée : 1° la figure rythmique :



puis :



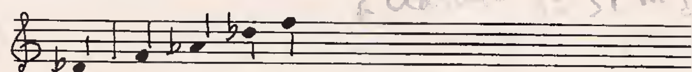
qui n'est autre que le thème du choral en valeurs courtes (voire 4[e] mouvement) enfin, croyons-nous, la figure ci-après :



(voir plus haut, mes. 57 à 66) cette figure donnant lieu à des entrées en imitations ; cette écriture fuguée avec un tel dessin évoque en nous le final de la célèbre symphonie en Sol min. (K. 550) de Mozart, ceci, d'autant plus qu'à la mesure 131 apparaît un

... UN ENORME GASPILLAGE D'ARGENT, QUI,...

dessin ascendant très proche du thème initial du final de cette symphonie citée :



Ce même thème se développera au cours de l'ultime partie de la présente symphonie.

En résumé, développement riche en heureuses combinaisons thématiques aux modulations bien choisies, lointaines, s'appuyant principalement sur des gammes dièsées.

Voici la mesure 154 qui entame la réexposition précédée du dessin ascendant dont il vient d'être question et qui s'impose en force (mes. 150, 151, 152 et 153) dans le ton initial de Mi b Maj.

La réexposition est conforme en tous points (sauf amputation des 8 premières mesures et quelques légères modifications de l'instrumentation) à l'exposition (voir mes. 9 à 66).

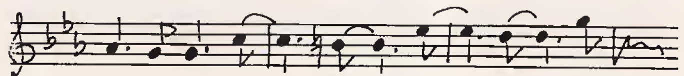
La « mutation » qui introduit la seconde idée, dans le ton initial cette fois, n'offre rien de saillant, s'appuyant sur une redite harmonique de Si b (voir mes. 217 et suivantes).

A la mesure 244 commence la dernière phase du final... cette phase ultime peut, pour plus de clarté dans l'analyse, se scinder en deux fragments :

1° Après une courte transition (mes. 244 à 254), la réapparition des trombones du 4e mouvement (mes. 255 à 270) qui clament le balancement harmonique entendu, en douceur, comme élément initial du 3e mouvement (c'est-à-dire) une tonique chiffrée : 5, 6-4, 5. Ici se place également un trémolo des cordes reproduisant la figure mélodique du 2e dessin de la 2e idée (voir plus haut mes. 57-58). Il s'agit là d'une préparation à l'ultime entrée du choral décrit au 4e mouvement en large style fugué à quatre entrées distinctes (mes. 272 et suivantes), soutenues par une pédale de dominante.

Le point culminant est atteint à la mesure 219, avec l'entrée des trombones 1 et 2 faisant entendre le Do (dissonance de seconde avec le Si b de la basse, celle-ci chiffrée +4, soit accord de triton en fa min.) C'est là une façon de moduler chère à Schuman, que j'ai eu l'occasion de souligner, jadis, en ces mêmes pages, lors d'un article consacré à l' « écriture harmonique de Schumann » (voir l'E.M., année 1956-1957).

2° La « Coda » proprement dite (mes. 300, après une double-barre ; l'indication « Schneller » et portée au départ de cette Coda. D'entrée est entendu le dessin ascendant, décrit plus haut ; ce dessin subit là une modification rythmique ; puis revient le thème du choral aux cordes, curieusement dérythmé également (mes. 312), enfin, à nouveau le motif ascendant impo-



sant l'ultime affirmation du ton initial de Mi b Maj., en Tutti d'orchestre « Fortissimo ».

UNE EXPÉRIENCE "D'AUDITION ACTIVE"

par Micheline VIENNEY

La publication chez Heugel, au début du mois de juillet 1969, des premières partitions musicales de la collection « Voir et Entendre » nous a permis de les utiliser immédiatement, et un peu à titre d'expérience, au cours d'un stage musical de trois semaines organisé pendant l'été par la Fédération des Centres musicaux ruraux.

Ce stage regroupait des musiciens et des amateurs de musique de niveaux différents, jeunes gens et jeunes filles de 18 à 22 ans en moyenne, dont un très petit nombre seulement avait déjà eu l'occasion de lire une partition d'orchestre ; la majorité a témoigné à la fois de beaucoup d'enthousiasme et ... de beaucoup d'appréhension à le faire pour la première fois. Pouvoir dire que ces partitions — rigoureusement fidèles au texte des œuvres ou mouvements d'œuvres éditées — se présentaient pourtant sous un aspect nouveau que les auteurs de la collection, Jean-Marc Dehan et Jacques Grindel, avaient cherché à rendre plus aisément abordable, a apaisé un peu les inquiétudes. Dire également, ce qui a été réalisé, qu'une fois acquis un début de familiarité dans la lecture et l'analyse de quelques partitions ainsi « aménagées », nous tenterions de prendre en mains une partition dans sa disposition traditionnelle a sans doute stimulé tous les courages ! Le travail réalisé dans ce domaine a été extrêmement vivant, profond et fructueux.

Les principes essentiels auxquels se sont arrêtés J.-M. Dehan et J. Grindel sont de présenter chaque œuvre (ou mouvement d'œuvre) :

— en éliminant le graphique des portées chaque fois qu'un pupitre instrumental se tait : des espaces blancs font ainsi sauter aux yeux la distribution instrumentale, et il est alors impossible, en lisant par exemple les premières mesures de l'Allegro de la Symphonie Inachevée, de ne pas immédiatement fixer le regard sur les portées réservées aux parties de violoncelle et de contrebasse, puis sur l'entrée des altos et des violons, de chercher ailleurs qu'en haut de la page ensuite le thème chanté par hautbois et clarinettes. L'orchestration par ce procédé est rendue « visible » de manière très nette, et l'on suit d'emblée le relief sonore dans son déroulement dynamique.

— en adoptant l'écriture en sons réels et l'utlisation des seules clés de sol et de fa, ce qui rend la lecture aisée à tous ceux que des études musicales non spécialisées n'ont pas familiarisés avec le mécanisme de la transposition et la lecture des clés d'ut.

— en disposant des indications analytiques tout au long du texte musical, indications qui soulignent l'organisation formelle, les éléments thématiques, les particularités d'orchestration, le cheminement tonal et modal.

Tout cela est évidemment de nature à guider dans l'effort de pénétration profonde d'une œuvre, à permettre une compréhension de sa manière d'être qu'il est très difficile (sinon impossible) d'acquérir sans le secours du texte.

La lecture éclairée d'une partition n'est pas à défendre ici, ni l'intérêt de la connaissance à laquelle elle conduit ; et même s'il reste que cette connaissance plus intellectuelle — j'aimerais mieux dire intelligente — de la musique n'est pas indispensable pour en saisir le contenu expressif et sensible, l'accord de l'esprit qui comprend avec la sensibilité ébranlée affectivement ne peut être que souhaitable.

Les partitions « Voir et Entendre » disponibles à la date d'ouverture du Stage (10 juillet dernier) n'étaient pas nombreuses ; aussi le choix en a-t-il été rapidement fait : La Petite Musique de Nuit, le premier mouvement de la Symphonie Inachevée (une chance : le sujet principal des études du Stage était l'œuvre de Schubert) et le Prélude de l'Arlésienne. Pour ne pas être infidèles à l'aspect total des œuvres dont les partitions « Voir et Entendre » ne donnent qu'un morceau, nous avons fait aussi une présentation analytique plus sommaire du second mouvement de la Symphonie Inachevée et des principales autres pièces formant les deux suites d'orchestre de l'Arlésienne. Et, comme une sorte d'aboutissement du travail, c'est le 5e Concerto Brandebourgeois qui a été étudié avec la partition « traditionnelle » du point de vue typographique (cette œuvre choisie parce qu'elle est aisée de lecture, sinon à analyser, et que son étude permettait d'aborder une conception formelle toute autre).

Le prix très modique de ces partitions a permis de ne pas hésiter à en rendre l'achat obligatoire pour tous : chacun avait ainsi le texte sous les yeux.

Le travail permis grâce à ces textes, a touché à toutes sortes de domaines ; et très souvent, à partir d'un signe graphique, d'un terme employé dans les indications analytiques, de question en question nous allions fort loin...

La simple observation visuelle, par exemple, des pages initiales de chaque partition a permis le rappel — ou la découverte — de la manière d'être de l'écriture pour orchestre dans sa notation (répartition par familles instrumentales, par instrument dans chaque famille, principes d'ordonnance graphique de la partition). La désignation traditionnelle des instruments avec des termes italiens, et l'abréviation, traditionnelle aussi, qui amène à écrire « Vla. » pour désigner les altos, a suscité des questions auxquelles j'étais loin de m'attendre ! Faisant apparaître que même ceux à qui un exposé théorique antérieur avait pu faire acquérir des notions dans ce domaine, sont loin d'établir spontanément le lien entre ces notions et le fait qu'elles désignent. « Ah ! oui... » : la jonction était faite.

... CHAQUE ANNEE, SE MONTE A...

Au-delà de ces simples constatations, de nombreuses remarques ont pu être faites (les commentaires analytiques y invitent) touchant l'orchestration véritable et l'utilisation expressive ou décorative des timbres ; les réactions des auditeurs-lecteurs prouvaient que ces remarques étaient comprises — « vues », au sens intellectuel du terme, grâce au soutien de la vision des yeux coïncidant avec l'audition.

De même ont été suscitées bien des précisions de terminologie musicale, au fil de la lecture et de l'audition, conduisant à des connaissances « en prise directe » si l'on peut dire sur l'expérience (on tendait l'oreille pour « voir » si les pizzicati notés étaient bien exécutés, pour apprécier les nuances, distinguer les appoggiatures différentes, discerner la qualité sonore particulière des cordes « con sord. » ; et quelle désapprobation en s'apercevant que, dans l'enregistrement utilisé de la Petite Musique de Nuit, les reprises du Menuetto n'avaient pas été respectées !). Ce travail d'affinement auditif en même temps que d'acquisition de savoir me semble avoir été parmi les plus intéressants : avoir écouté et ré-écouté par exemple le premier mouvement de la Petite Musique de Nuit pour en suivre successivement chaque partie, puis revenir à l'audition globale, a été un effort certainement profitable pour beaucoup, et qui demande une attention soutenue. Or, nous avons toujours besoin d'apprendre à être vraiment attentifs et concentrés ; impossible de rêvasser en écoutant, si on cherche en même temps à suivre avec précision des yeux et des oreilles... A l'affinement des perceptions auditives s'ajoute donc une amélioration de l'attitude intérieure de l'auditeur.

Un autre pas décisif a été fait avec les partitions « Voir et Entendre » dans le domaine de la compréhension de l'ordonnance formelle, si difficile à faire acquérir. Bien des éléments y aident ici : le plan général de chaque œuvre, de chaque mouvement, présenté sous forme de schéma graphique ; les grandes étapes de ce plan soulignées sur la partition ; les principaux éléments thématiques identifiés et signalés dans leurs réapparitions ; des « trouvailles » comme celle de noter sur une même page, en deux systèmes distincts, l'exposition et la réexposition de l'Allegro initial de la Petite Musique de Nuit (ce qui oblige presque à la comparaison, mesure par mesure, permettant de toucher du doigt analogies et différences entre ces deux parties — même si cela rend le maniement de cette partition tout d'abord difficile pour ceux qui sont habitués à la disposition traditionnelle !).

Par rapport à un travail analogue qui pourrait être fait en utilisant d'autres partitions que celles de la collection « Voir et Entendre », c'est un gain de temps très appréciable que de pouvoir dire : « Voyez l'élément A 1, page quatre : voilà le premier thème » ; en même temps, on peut être assuré que les plus lents et les plus malhabiles ne chercheront pas ailleurs...

Les indications analytiques de détail éclairent, elles, sur la manière dont est conduit et nourri le discours musical lui-même dans chaque page. Les partitions dont nous disposions ont ainsi permis de mettre en valeur d'une part, tout ce qui est commun, du fait que ces deux œuvres s'inscrivent dans le cadre formel de l'Allegro de sonate, entre le premier mouvement de la Petite Musique de Nuit et celui de la symphonie Inachevée — mais également tout ce qui fait un monde expressif tout à fait différent de ces deux pages, et en quoi les particularités de chacune en ce qui concerne la composition générale, les éléments thématiques, la manière de conduire le discours, l'orchestration, le cheminement harmonique, n'ont rien de gratuit, mais sont liées aux exigences de l'expression musicale : la manière de dire est d'abord fonction de ce que l'on a à dire.

On peut aboutir ainsi, je pense, à une véritable compréhension des œuvres, alliant la satisfaction intellectuelle de « savoir comment c'est fait », qui, seule, risquerait d'être desséchante et orgueilleuse bien mal à propos, au pressentiment du « pourquoi » elle est faite de cette manière, dans la mesure où l'on peut acquérir ce sentiment.

Je ne puis tout dire des éléments de détail ou d'importance que l'utilisation de ces partitions a fait découvrir ; il n'est pas jusqu'aux éléments d'analyse avec lesquels je ne me suis pas trouvée en plein accord avec les réalisateurs de la collection « Voir et Entendre » qui n'aient pu être utilisés pour tenter d'élargir le champ de compréhension de ceux avec lesquels je travaillais : c'était l'occasion encore de précisions, d'explications supplémentaires. Dire, par exemple, que je tenais plutôt pour un motif que pour un thème l'idée mélodique caractéristique de Frédéri que Bizet développe dans la dernière section du Prélude de l'Arlésienne a conduit à voir en quoi consiste la profonde différence de nature entre la variation ornementale (utilisée dans la première partie de cette page à partir de la mélodie de la Marche des Rois) — et la variation amplificatrice, à partir d'une sorte de cellule active qui nourrit et varie le discours par son propre développement. D'autre part, faire apparaître que, du moins dans le détail de son organisation, une œuvre musicale peut être vue de manières différentes a pu faire prendre conscience que l'invention musicale, même inscrite dans une « forme » qui en fait un tout cohérent et organisé, est loin d'être le produit par exemple d'une sorte de « robot à allegro ternaire bi-thématique », mais un véritable être vivant, fruit de l'élan créateur qui domine les contraintes formelles et les utilise à ses fins.

Dans toute cette étude, l'enthousiasme des stagiaires, leur participation active et les nombreuses questions qui ont rendu le travail très vivant ont prouvé que les textes des partitions « Voir et Entendre » leur ont ouvert l'accès à des richesses nouvelles qu'ils ont saisies immédiatement. Le parti que l'on peut en tirer et dont j'ai indiqué les aspects qui me semblent essentiels laisse à penser qu'il y a là, pour qui cherche à faire connaître et aimer la musique, un outil de travail propre à former des auditeurs plus avertis, plus attentifs, plus capables de comprendre et d'apprécier ses différentes manières d'être et d'en pressentir les raisons profondes. Le but de J.-M. Dehan et de J. Grindel a été de faire des instruments « d'audition active » : le travail réalisé au Stage C.M.R. l'été dernier semble prouver qu'ils l'ont atteint.

... ENVIRON 8 000 FRANCS NOUVEAUX !...

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1969 - C.A.E.M., 1re PARTIE

Dictées

BACCALAURÉAT 1970

Le Fascicule (Supplément au numéro 162) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1970 (**Schumann : Symphonie Rhénane - Rimsky-Korsakov : Shéhérazade - G. Fauré : L'Horizon Chimérique**) est en vente au même prix que l'an dernier, **F 5.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets), au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 PARIS.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz** : Le Carnaval romain .... **F 2**
— N° 2, **Beethoven** : La Sonate à Kreutzer .... **F 2**
— N° 3, **Ravel** : Jeux d'eau .... **F 2**
— N° 4, **Haydn** : Symphonie La Surprise .... **F 2**
— N° 5, **Vivaldi** : Les Saisons .... **F 2**
— N° 6, **Prokofiev** : Pierre et le Loup .... **F 2**
— N° 7, **Roussel** : Le Festin de l'araignée .... **F 2**
— N° 8, **Smetana** : La Moldowa .... **F 2**
— N° 9, **Ravel** : Le Tombeau de Couperin .... **F 2**
— N° 10, **Stravinsky** : L'Oiseau de feu .... **F 2**
— N° 11, **Haendel** : Water Music .... **F 2**
— N° 12, **Tchaïkovsky** : Casse Noisette .... **F 2**
— N° 13, **Schumann** : Les Deux grenadiers .... **F 2**
— N° 14, **Weber** : Le Freischutz (ouverture) .... **F 2**
— N° 15, **Borodine** : Le Prince Igor .... **F 2**
— N° 16, **Beethoven** : Concerto de violon .... **F 2**
— N° 17, **Berlioz** : Symphonie fantastique .... **F 2**
— N° 18, **Bizet** : L'Arlésienne .... **F 2**
— N° 19, **Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade .... **F 2**
— N° 20, **Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition ...... **F 2**
— N° 21, **Honegger** : Pacific 231 .... **F 2**
— N° 22, **Beethoven** : Coriolan (ouverture) .... **F 2**
— N° 133, **Mozart** : Sonate piano violon SOL M. .... **F 2**
— N° 142, **Schubert** : Symphonie Inachevée - **R. Strauss** : Till Eulenspiegel - **Ravel** : Le Paon, Le Grillon.. **F 4**
— N° 152, **Beethoven** : Symphonie - **Berlioz** : Chasse royale, Orage - **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois **F 5**

FÉDÉRATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE

COMMUNIQUE (Année 1970)

La FEDERATION des C.M.R. organise pendant les vacances scolaires 1970 *des* COLONIES DE VACANCES « MUSICALES ». *Les activités d'une journée sont partagées entre l'Education Musicale et les activités de plein air ; auditions commentées, exposés, pratique instrumentale, la chorale et le groupe instrumental étant le centre technique d'intérêt de la « Colonie Musicale ».*

VACANCES DE PAQUES :

— **Séjour pour ENFANTS de 7 ans à 13 ans inclus :**

— *Du 23 mars au 4 avril* 1970 *au CENTRE MUSICAL RURAL de* VESC (*Drôme*) 650 *m d'altitude.*

GRANDES VACANCES :

— **pour ENFANTS de 6 à 13 ans inclus :**

— *du 29 juin au 27 juillet : au Château de Lespinasse à* MARROULE (*Aveyron*).

— *du* 1er *au 29 juillet : au CENTRE CULTUREL de LA NOUE à* DORCEAU (*Orne*).

— *du 2 au 30 juillet : au CENTRE MUSICAL RURAL de* VESC (*Drôme*).

— *du 30 juillet au 27 août : à LA MAISON FAMILIALE RURALE de* LEGE (*Loire-Atlantique*).

— *du 4 août au* 1er *septembre : au CENTRE MUSICAL RURAL de* VESC (*Drôme*).

— **pour ADOLESCENTS de 14 à 17 ans inclus :**

— *du 4 août au* 1er *septembre : au CENTRE CULTUREL de LA NOUE à* DORCEAU (*Orne*).

STAGES pour ADULTES à partir de 18 ans :

VACANCES DE PAQUES :

— *Du 22 au 28 mars : au CENTRE CULTUREL de LA NOUE à* DORCEAU (*Orne*).

— **STAGE DE FLUTE A BEC :**

Stage destiné à tous ceux qui veulent s'initier à la pratique de cet instrument et à ceux qui veulent approfondir leurs connaissances.

GRANDES VACANCES :

— STAGE MUSICAL *centré sur la pratique des méthodes actives (ORFF), du 2 au 11 juillet au C.R.E.P.S. de MONTRY (Seine-et-Marne).*

— STAGE DE PERFECTIONNEMENT MUSICAL ET CULTUREL : *études musicales centrées sur l'Oratorio, chorale, musique instrumentale, analyses d'œuvres musicales, documentation. Du 15 au 30 juillet au C.R.E.P.S. de* MONTRY (*Seine-et-Marne*).

— SEJOUR MUSICAL ET CULTUREL *au cours du mois d'août dans le cadre d'un Festival Musical à l'étranger.*

Pour ENFANTS de 7 à 13 ans (inclus) - *Séjour mixte* - du 23 mars au 4 avril 1970 inclus - au Centre Musical Rural de VESC (Drôme) - 650 m d'altitude.

Ce séjour en colonie de vacances « musicales » est recommandé aux enfants qui poursuivent des études musicales, mais, est ouvert également à tous les enfants désireux de s'initier à la Musique.

— Le programme journalier est établi par le Directeur de la colonie selon les conditions atmosphériques, l'humeur des enfants, etc...

— matinée : *chorale, solfège, instruments, musique d'ensemble, etc...*

— après-midi :*jeux, activités de plein-air, excursions (suivant le temps).*

— veillée : *jeux d'intérieur, auditions musicales, etc...*

Le séjour bénéficie d'un encadrement spécial, comprenant un Directeur musical et des moniteurs et monitrices, tous musiciens. Des pianos sont mis à la disposition des enfants pianistes ; il est recommandé aux autres instrumentistes de se munir de leur instrument et partition.

STAGE DE FLUTE A BEC

du 22 au 28 mars 1970, à LA NOUE - DORCEAU (Orne)

Ce Stage est destiné à tous ceux qui veulent apprendre à jouer de la flûte à bec ou approfondir leur connaissances de cet instrument, pour eux-mêmes et pour l'utiliser dans des activités musicales de tous ordres.

Son but principal est de montrer que la flûte à bec n'est pas un « pipeau amélioré » mais un véritable instrument de musique au même titre que d'autres.

Les Stagiaires seront divisés en deux groupes, groupe d'initiation et groupe de perfectionnement.

Des cours théoriques communs aux deux groupes viendront compléter le travail pratique de manière à ce que la connaissance de l'instrument et de ses possibilités soit aussi complète que pourra le permettre le cadre de ces journées.

PROGRAMME PRATIQUE :

— Groupe initiation : connaissance élémentaire de la technique de la flûte à bec soprano *ou* alto, *au choix des Stagiaires. — Travail individuel et d'ensemble (pièces simples du XVIIIe siècle).*

— Groupe perfectionnement : technique supérieure de la flûte à bec : homogénéité du timbre, coups de langues, etc. .. Travail individuel et d'ensemble (trios, quatuors, etc.).

PROGRAMME THEORIQUE :

— Histoire de l'instrument. — Eléments de lutherie (fabrication de l'instrument). — Connaissance de la littérature musicale destinée à la flûte à bec, avec études sur les principaux compositeurs. — Aspects et problèmes de l'écriture musicale avec les flûtes à bec. — Audition d'œuvres enregistrées.

... VOUS NOUS EVITEREZ EGALEMENT...

DIRECTION DU STAGE : *Francis Baguerre, professeur au Conservatoire de Chatellerault.*

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES :

Le Stage se déroulera dans les bâtiments de la Fédération des C.M.R., adresse postale : Stage C.M.R., « La Noué » - 61-DORCEAU ; *du dimanche* 22 *mars dans la matinée au samedi* 28 *mars en fin d'après-midi.*

Les Stagiaires trouveront sur place le matériel complet de literie ; ils ont à apporter, avec leurs effets personnels, leur linge de table et de toilette.

Age minimum pour la participation au Stage : 18 ans (*pas d'âge maximum*).

Les Stagiaires doivent être membres de la Fédération des C.M.R. (*cartes de membre adhérent :* 5.00 *F ; de membre actif :* 10,00 *F ; adresser à cet effet pour la cotisation* 1970 *un chèque ou un virement postal au C.C.P. de la Fédération des C.M.R., PARIS* - 6896 29).

Frais de Stage : 150,00 F ; *comprenant un droit d'inscription non remboursable en cas de défection :* 30,00 *F ; les frais d'hébergement complet ; les frais d'études, d'assurance, etc...*

Adresser cette somme au moment de l'inscription au C.C.P. de la Fédération des C.M.R. en notant au dos du virement : « *Stage de flûte à bec* 1970 ».

Matériel : *Les Stagiaires sont priés d'apporter leur instrument, les partitions qu'ils possèdent et du papier à musique.*

Aux Stagiaires du groupe initiation *ne possédant pas encore d'instrument, nous conseillons l'achat d'une flûte* (*soprano ou alto*) *d'une des marques suivantes :*

— *Hopf* (*fabrication Schott*),

— « *Alexander Heinrich* » (*chez Leduc,* 175, *rue St-Honoré, Paris* 1er).

Il est également demandé aux Stagiaires de ce groupe d'avoir le Cahier de Danses françaises du XVIIIe siècle (*Edition Schott, chez Eschig,* 48, *rue de Rome, Paris*-8e).

Inscription :

Les demandes de renseignements et d'inscription doivent être adressées à la Fédération des C.M.R., Service des Stages, 34, *rue d'Hauteville, Paris*-10e, *avec une enveloppe timbrée pour la réponse.*

Des fiches-questionnaires d'inscription seront adressées à ceux qui veulent participer au Stage ; elles doivent être retournées à la même adresse, avec une enveloppe timbrée pour l'envoi de la convocation (cette convocation sera envoyée aux Stagiaires inscrits environ une huitaine de jours avant l'ouverture du Stage pour leur donner les dernières indications utiles, heure précise du début du Stage, moyens d'accès à DORCEAU, etc.).

Le nombre de places étant limité, les inscriptions seront retenues dans leur ordre chronologique d'arrivée.

Délais d'inscription : jusqu'au 10 *mars* 1970.
organisées par l' « *Internationale Arbeitkreis für Musiq* »

Pour tous renseignements, écrire à :

FEDERATION DES C.M.R. - 34, rue d'Hauteville

75 - PARIS-10e - Tél : 824-84-11 ou 523-12-73

LES CONCERTS DE MIDI

XVIIe ANNEE

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris-6e.

CONCERTS DE MARS 1970

VENDREDI 6 MARS A 12 H 30
Illustration du Blason en musique, par le Groupe d'Instruments Anciens de Paris, animé par Roger COTTE.

VENDREDI 13 MARS A 12 H 30
Vue d'Aujourd'hui sur les compositeurs de demain, avec le concours des jeunes compositeurs des classes de composition du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

VENDREDI 20 MARS A 12 H 30
L'Orchestre d'Enfants et des Cadets de la Schola Cantorum, sous la Direction d'Alfred LOEWENGUTH.

Places : **5 F** - Etudiants : **4 F.**
Abonnements (5 concerts) : **20 F** - Etudiants : **15 F.**
Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : **20 F** - Etudiants : **15 F.**

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire Générale, 22 bis, rue Marbeau, Paris-16e, Tél : 727-54-75 et permanence le vendredi de 10 heures à 12 h 30 à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris-6e.
Avant le Concert : BUFFET (non compris) à partir de 11 h30.

... UNE IMPORTANTE PERTE DE TEMPS.

MÉTHODE D'ÉDUCATION MUSICALE MARTENOT

Sessions d'information et d'initiation pédagogiques

Dans le cadre de son action de rénovation de l'enseignement musical en France, le service de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles organise deux sessions concernant la méthode active d'éducation musicale Martenot.

Elles sont destinées aux professeurs des Ecoles municipales et nationales de musique, des Conservatoires régionaux, des Lycées et Collèges, ainsi qu'aux instituteurs et aux professeurs de l'enseignement privé.

Ces deux sessions se dérouleront durant les vacances de Pâques 1970.

A. — Session d'Information : du 23 au 27 mars inclus.

B. — Session d'Initiation pédagogique : du 31 mars au 4 avril inclus.

Cette dernière sera réservée aux Professeurs ayant suivi au moins une session d'information au cours des quatre dernières années.

Elles auront lieu au Centre Universitaire Dauphine, place du Maréchal De Lattre de Tassigny, Paris 16e. Admission sans frais.

Aperçu des sujets traités au cours de la Session d'Information (A)

- **Les objectifs**
  1° Rendre l'enfant plus musicien, par un affinement sensoriel général.
  2° A l'occasion de l'enseignement artistique, contribuer au développement de qualités primordiales touchant l'éducation générale.
  3° Faire de l'élève un résonnateur à la musique, passionné pour celle-ci, pour toute son existence.
  4° Entraîner à l'acquisition des éléments de solfège indispensables à l'étude instrumentale.
- Quels sont les objectifs de « l'éducateur par l'art » ? Les résultats tangibles, les résultats impondérables.
- Ce que nous entendons par « respect de la vie », dans l'éducation musicale.
- En quoi résident les différences entre les enfants doués et les enfants musicalement retardés. Quelles en sont les raisons ?
- Définition du rythme. Comment le différencier de la mesure ?
- Conditions d'un développement naturel du sens rythmique. Exemples d'application pratique.
- Analyse des éléments qui conditionnent la lecture musicale.
- Intérêt de l'entraînement à la lecture parlée avant la lecture chantée.
- Valeur du rythme dans l'entraînement à la lecture. Exemples d'application pratique.
- Importance de la transposition spontanée.
- Intérêt de l'improvisation dès les premiers cours.
- Description des jeux facilitant l'acquisition des éléments indispensables de théorie musicale.
- Les points de jonction avec le solfège traditionnel.
- Description puis étude des deux premiers cahiers d'élèves.
- La « relaxation » dans l'éducation artistique — Bienfaits que peut en attendre le professeur pour lui-même et pour ses élèves.

IMPORTANT : Etant donné la brièveté de cette session, les professeurs ne peuvent escompter connaître suffisamment la méthode pour en risquer l'application ; celle-ci n'étant possible qu'après une étude approfondie du Livre du Maître et l'assistance à des stages d'initiation pédagogique.

7e FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE ROYAN

Ce Festival aura lieu du 21 *au* 27 *mars* 1970. *Pendant sa durée, du* 21 *au* 25 *mars, se déroulera le Concours Olivier Messiaen :* 4e *Concours International de Piano pour la musique contemporaine. Ce concours est ouvert aux pianistes du monde entier. Age limite :* 33 *ans le* 1er *avril* 1970.

Toutes les épreuves auront lieu au Casino de Royan et seront publiques. Le jury du concours sera placé sous la présidence du Maître Olivier Messiaen.

Des conférences, des colloques, des projections de films et des émissions publiques de l'O.R.T.F. seront organisées pendant la durée du Festival.



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Centre La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 22 heures. Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant aux diplômes supérieurs et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

HARMONIE

par Marcel DAUTREMER

REALISATIONS - EPREUVE C.A.E.M. - 1re Partie 1969

Mesure 4, 3e temps : au soprano, la réalisation comporte un **fa dièse,** grâce à qui subsiste l'imitation mélodique entre basse et soprano. Ainsi, le chiffrage de la basse sur la note **si bécarre** devrait être rectifié : 5 6 au lieu de 6.

Mesure 2, 2e temps : Accord du 3e degré se substituant à l'accord 6, 1er renversement du 1er degré.

Mesure 8, 1 et 2e temps : Même observation, mais en

mode mineur harmonique, ce 3e degré contient un intervalle de 5te augmentée, ici : **sol-ré dièse.**

Mesure 8-9 : le ténor donne une réplique mélodique au soprano.

Texte à réaliser



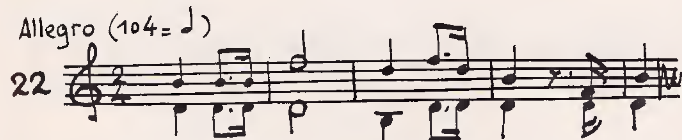
HECTOR BERLIOZ (1803-1869) : LA DAMNATION DE FAUST (1846) (1)

par Jean MAILLARD

Professeur au Lycée François-Ier, à Fontainebleau

TROISIEME PARTIE

Tambours et trompettes sonnent la retraite. Berlioz ménage ici deux effets : l'un concerne l'orchestration, l'autre le relief sonore. Deux cornets sonnent le premier appel **(22)** :



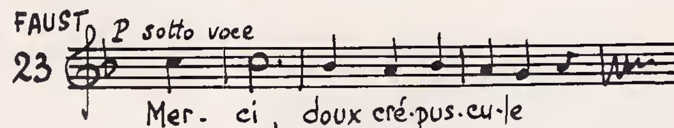
Afin d'étoffer leur sonorité, ils sont doublés par les 3e et 4e cors, placés également dans l'orchestre. Pour donner un caractère festal et quelque peu solennel à cette fanfare, la batterie est assurée non point par les tambours, mais par deux paires de timbales à l'octave, jouées par quatre timbaliers. Les premières sont percutées par des baguettes à tête d'éponge, les secondes par des baguettes de bois à tête recouverte de peau. On obtient ainsi à volonté deux impacts, à la fois ouatés et mystérieux, précis et lointains. A la première sonnerie **forte,** succède une partie centrale purement rythmique. Puis l'effet de stéréophonie intervient lorsque, derrière la scène, deux trompettes doublées par les 1° et 2 d cors, répondent en écho à la sonnerie initiale. Cette modification dans l'instrumentation est remarquable car, si les cornets s'allient merveilleusement aux cors — ainsi que Berlioz lui-même le souligne dans son **Traité d'instrumentation** — l'utilisation d'une trompette pour doubler les cors derrière la scène, donne à cet effet de lointain plus de précision, plus de mordant. Les timbales à tête de peau terminent seules, sans presque donner de son.

Après l'enchantement des bords de l'Elbe, Berlioz vient donc de manier avec maestria deux climats musicaux très différents, nettement accusés, « frappés comme des médailles » : d'une part le double chœur des soldats et des étudiants, dont l'insouciante gaieté frisait à dessein la vulgarité dans la péroraison **(a).** Les sonneries réglementaires de l'armée ont ensuite apporté une touche de réalisme extraordinaire, en même temps qu'elles nous ramènent à la quiétude vespérale d'une bourgade paisible. Les maléfices de Méphistophélès sont loins, et nous attendons avec la même anxiété que Faust le premier contact avec la réalité de Gretchen.

SCENE 9 — FAUST, LE SOIR, DANS LA CHAMBRE DE MARGUERITE

Après les deux pages de sonneries militaires sur l'arpège de si bémol majeur, l'accord de dominante, fa majeur, donné aux violons et altos en sourdine répand une extraordinaire impression de paix et de calme.

Trois mesures modulant en sol mineur exposent, **piano,** le chant de Faust repris par celui-ci **sotto voce (23)** sur une harmonisation différente.



On admire la délicatesse avec laquelle Berlioz a écarté, au cours de cette scène, tout ce qui pouvait paraître choquant, tout ce qui, dans le monologue du **Faust** de Goethe, sentait son gnomique en virant à la sentence. Aucune emphase dans ce chant de reconnaissance de Faust, mais simplement un indicible sentiment de pureté. Plus de piège vulgaire à midinettes comme le coffret de bijoux, mais seulement le charme angélique de la jeune fille, cette espèce d'**aura** qui fait resplendir tout ce qu'elle touche ou qu'elle hante et qui, pour Faust, sera une fontaine de bienfaisante jouvence dont il appréciera d'autant plus l'ineffable douceur que son noir compagnon sera étranger à ce charme suscité certes par ses soins, mais qui n'est point son œuvre :

> **Doux mystère du toit que l'innocence habite...**
> **Et toi, charme inconnu dont rien ne se défend,**
> **Qui fit hésiter Faust au seuil de Marguerite...**
> (Alfred de Musset, **Lucie**)

On remarque les associations suggestives de mots : « **crépuscule, éclaire** », « **sanctuaire inconnu** »... Sans doute ne s'agit-il, dans l'esprit de Faust, que « d'un beau rêve » au cours duquel le sentiment qu'il éprouve pour la première fois est pour son front lourd comme

(1) Voir « L'E.M. », nos 163, 164, 165 de déc. 1969, janvier et février 1970.

(a) Berlioz avait été violemment critiqué pour ce chœur lors de son passage à Dresde en 1854 : il lui avait été souligné que les vertueux étudiants allemands laissent les jeunes filles tranquilles le soir ! Plus tard, il dut même le supprimer au nom de la morale, au programme de son concert de Saint-Pétersbourg.

le rafraîchissant baiser d'une aurore. Et cette nuit qui tombe sur son premier rendez-vous d'amour est à son sentiment comme une aube nouvelle. L'intimité de Maguerite apporte « un air pur », mais dans peu d'instants, la jeune fille — instinctivement braquée contre l'infernal entremetteur qui viendra d'annoncer son arrivée — dira « que l'air est étouffant ». Scène extraordinaire de tact, de mesure et de délicatesse où les touches instrumentales légères, aériennes, laissent à peine pressentir l'impatience et le désir de Faust dont le chant atteint sa plénitude sur le cri :

Seigneur ! Seigneur,
Après ce long martyre
Que de bonheur !...

Faust marche lentement à travers la pièce, examine avec une curiosité passionnée la chambre de Marguerite. Sa solitude heureuse, ses hésitations, ses retours en arrière pour contempler ou caresser quelque objet familier de la jeune fille, tout cela est admirablement esquissé avec une ligne mélodique sinueuse aux violons, **pianissimo,** alors que l'image de la bien-aimée apparaît discrètement aux flûtes et clarinettes, emprunté au chant précédent de Faust contemplant « le chevet virginal ». Ce sont les altos et violoncelles qui concluent tout en douceur.

SCENE 10

A ce calme ineffable s'opposent brutalement les accords cinglants des cuivres **(7)** : tremblement nerveux exprimé par les cordes. L'incipit de la **Ballade du Roi de Thulé (25)** donné à la clarinette suffit à Berlioz pour annoncer la venue de Marguerite. Rappelons au passage que les Romantiques, notamment Weber, ont volontiers confié le chant intime de leurs héroïnes à cette voix instrumentale. Apparition brutale de Méphisto qui prévient Faust tout frémissant, et auquel il enjoint de se tenir caché derrière une tenture. Celui-ci peut à peine contenir sa joie dont la plénitude est rapidement suggérée par l'accord de quarte et sixte de mi bémol aux cordes. A nouveau l'esprit malin prend la parole pour un ultime et trivial conseil :

Profite des instants ! Adieu, modère-toi
Ou tu la perds !

En mouvement **Allegro,** flûtes et hautbois auxquels se joignent les pizzicati des altos et cellos, donnent en éclair une idée du prochain **Menuet des follets (27).** Puis, esquissant un geste de donneur de sérénades, Méphisto se prépare à chanter à la belle « un bel épithalame » dont le thème à venir **(29)** est également suggéré en pizzicati aux violons.

Après un long silence, sur le balancement très doux d'une flûte virginale, entre Marguerite, une lampe à la main. **Pianissimo,** en ut mineur, accompagnent les altos. Au chaste chant des flûtes se mêlent les clarinettes en une douce polyphonie syncopée. Mais l'air étouffant dû à la venue de Méphisto fait trembler d'inquiétude la jeune fille (trémolo des altos) :

J'ai peur comme une enfant !...

Dans son **Traité d'instrumentation,** Berlioz notait : « S'il s'agit de donner à un chant triste un accent désolé, mais humble et résigné en même temps, les sons faibles du medium de la flûte produiront certainement la nuance nécessaire... » ; « Le beau soprano (des clarinettes) a la délicatesse, les nuances fugitives, les affectuosités mystérieuses... Rien de virginal, rien de pur autant que lui... ». Ainsi, dès les premières mesures, note Boschot, par les sonorités, les rythmes et par la ligne mélodique, l'âme de Marguerite est musicalement exprimée.

Mais cette torpeur se dissipe lorsque Marguerite évoque l'image du chevalier aperçu en rêve : tout commence par une modulation à la tierce inférieure (dite « à la Gounod » !) par enharmonie alors que s'égrène l'accord de mi bémol sur l'hémistiche :

En songe je l'ai vu...

et le vers se poursuit avec l'aveu qui entraîne l'instinctif enthousiasme de la jeune fille :

... lui, mon futur amant !

Avec un tact génial, Berlioz fait entendre les motifs extasiés qui reviendront plus tard sur les lèvres de l'abandonnée, aux strophes IV et V de la **Romance** qu'elle chante à la scène XV **(24)**, mais dans la tonalité plus étouffée de Fa majeur, alors qu'ils sont ici dans la pleine lumière de Si majeur :

Andante ♩. = 50 Violons
24
(Sa mar-che que j'ad-mi - - - re Son port si gra - - - ci - eux) MARG. Qu'il était beau!
Violons MARG.
Sa voix - - en - chante - res - se) Dieu! j'é-tais — tant — ai-mé - e

A cet étonnant élan de passion succède la terne réalité quotidienne et la résignation :

Nous verrons-nous jamais
Dans cette vie ?...
Folie !...

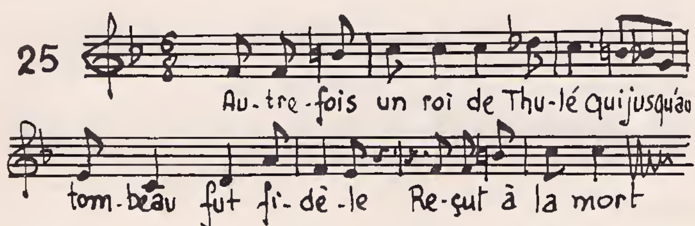
Quelques tristes accords retentissent, alors que Marguerite s'assied devant sa coiffeuse et tresse en chantant ses cheveux.

Chanson gothique — Le Roi de Thulé

Flûtes et clarinettes par deux, quatre cors, un groupe réduit de cordes et un alto solo vont accompagner le chant. Bien qu'elle porte le n° 6 des **Scènes de Faust,** cette vieille ballade est la plus ancienne composée par Berlioz, qui la révisa à peine, écourtant notamment les pizzicati d'introduction. Notre Jeune-

France demandait à l'interprète un « caractère simple et ingénu » en notant que « Marguerite ne pense pas à ce qu'elle chante » : elle fredonne distraitement cet air à couplets appris dans son enfance.

Quatre contrebasses donnent piano, en pizzicati, huit mesures de rythme iambique, dont les cinq premiers éléments proposent l'inflexion du début du chant. Ces pizzicati sourds sont comme un cœur oppressé qui bat avec une force envahissant le silence même de la chambre. Parallèlement, il donne l'impression d'un de ces mètres ou modes rythmiques dont les trouvères scandaient leurs chansons. Pour ajouter à l'illusion « historique » si bien esquissée et sur des tenues de la petite harmonie, la vièle à arc — en l'occurence un alto solo — fait entendre, tout comme à l'époque de Saint-Louis faisaient les ménestrels, l'incipit de la ballade qui déroule sa mélodie contournée et caractéristique **(25)** — gothique, selon le goût fashionable — sur un doux balancement des altos. Les basses résonnent ainsi que des bourdons de musette.



Trois couplets se succèdent, rappelant le sacrifice du vieux roi de Thulé se séparant de la coupe chérie. Fidèle à son mépris de la symétrie et de la monotonie, Berlioz fait hésiter l'alto alors qu'il donne l'intonation du troisième couplet : l'instrument hésite comme si Marguerite était sur le point d'abandonner son chant, puis il reprend son motif comme si la jeune fille se ravisait tout à coup.

Dans son feuilleton du 26 mars 1859, par lequel il rend compte du **Faust** de Charles Gounod, Berlioz avait discrètement reproché à son jeune confrère la façon dont la ballade — qu'il aimait, au demeurant — était entrecoupée d'un récitatif au cours duquel la jeune fille évoquait l'image de Faust : « Cette interruption ne me semble pas suffisamment motivée ; je voudrais entendre la jeune fille chanter tout droit sa vieille chanson ». Il a donc montré, dans sa propre **Chanson du Roi de Thulé** ce qu'il souhaitait : seule cette hésitation de l'alto au troisième couplet montre l'indifférence de Gretchen. Le souvenir de Faust, par un récitatif résigné, au milieu de rappels par bribes de la ballade, n'intervient qu'après et s'achève par un profond soupir.

SCENE XII — EVOCATION (MEPHISTO ET FOLLETS)

Une place devant la maison de Marguerite. Par un contraste brutal avec la douce mélancolie de ce qui précède, voici un appel fantastique des hautbois, clarinettes, cors et bassons, dont le forte est ponctué par les flasques pizzicati des cellos et contrebasses. C'est sur la quarte augmentée — le sinistre **diabolus in musica** — ou son renversement, que Méphisto revient en scène **(b)**. Deux cors en sons bouchés précèdent mystérieusement l'ordre qu'il profère :

Esprits des flammes inconstantes
Accourez ! J'ai besoin de vous !...

ordre entrecoupé des hurlements sinistres du **diabolus in musica.** Sur un rythme alerte opposant bois et cordes, déferle sur la scène, venu de toute parts, le petit peuple mystérieux des feux nocturnes : follets, Saint-Elme ou sylphes shakespeariens. Nouvelle modulation **fortissimo** « à la Gounod » (fa-ré bémol) sur l'injonction :

Au nom du diable, en danse !

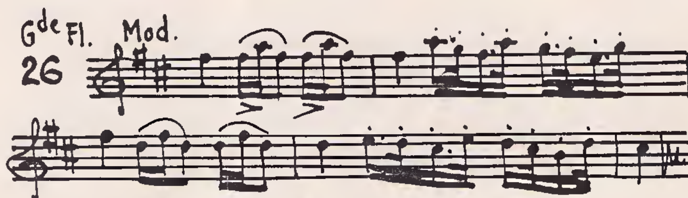
Tandis que les ménétriers d'enfer s'efforcent de bien marquer la cadence s'ouvre une autre page illustre, donnée fréquemment en concert sous forme de triptyque avec le **Ballet des Sylphes** et la **Marche Hongroise** (la partition de poche de ces pièces existe isolément sous le titre : **Trois pièces de la Damnation de Faust**) : c'est le **Menuet des Follets.**

Menuets des Follets

Test de virtuosité, de souplesse, de précision dans les attaques, cette pièce était — concurremment au célèbre **Scherzo de la Reine Mab** de **Roméo et Juliette** — choisie par Gabriel Pierné lorsqu'il souhaitait éprouver les qualités d'un orchestre qu'il ne connaissait pas : c'est ce que nous a souvent rappelé notre cher et regretté maître, Madeleine Olivier-Merson, filleule de l'auteur de **Ramuntcho.**

Menuet parodique et satanique : Berlioz fait appel à la danse la plus classique et la plus gracieuse, baroque s'il en fut, pour faire danser les esprits infernaux : menuet désuet, désarticulé, écartelé, truculent, sylphidique et fantastique.

Le thème essentiel **(26)** revient huit fois, dans son intégralité ou partiellement : il permet aux bois de donner la mesure de leur virtuosité. Trois volets rappelant la structure classique — menuet (avec reprises) trio, et menuet initial (sans reprises) — découpent cette page et sont à leur tour subdivisés en sections plus ou moins nombreuses. Six rappels de **(26)** sont entrecoupés d'un motif fugitif **(27)** évoquant la prestesse des flammes inconstantes. Dans la septième section, **(27)** est interrompu par de puissants crescendos du tutti, tels de fantastiques lueurs qui grandiraient démesurément, puis cesseraient brusquement.

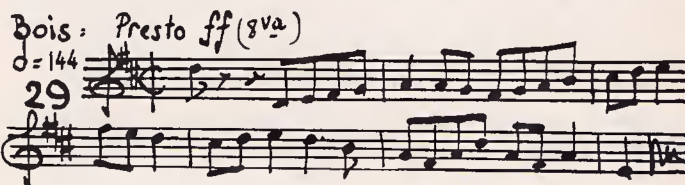


(b) On se souviendra longtemps des belles improvisations d'Olivier Messiaen lors de la cérémonie religieuse du centenaire de Berlioz en la Trinité, et la façon spectaculaire dont elles étaient entrecoupées par ce motif.



La seconde partie, correspondant au trio, est caractérisée par une phrase lyrique des violons à l'octave **(28)** présentée deux fois et interrompue par le retour de **(27)** qui ouvre le troisième volet, avec son crescendo caractéristique et **(26)** tronqué, sur d'inquiétantes quintes diminuées. Appel strident du piccolo, nouveaux souvenirs de **(26)** qui s'estompe dans le grave, **pianissimo.**

Un fracassant accord de ré majeur, fortissimo, déclenche une fulgurante péroraison qui donne **presto e leggiero,** à C barré, un motif déjà entendu : celui du « bel épithalame » que Méphisto va bientôt chanter et dont nous avons entendu les premières mesures, mais dans le rythme réel, à trois-quatre, alors que Faust restait seul dans la chambre de Marguerite. Cette désarticulation rythmique est pleine d'intérêt **(29)**



Les bois virevoltent, à l'extrême limite de leurs possibilités d'élocution, les cordes approuvent en donnant la tête de ce thème. Deux timides rappels de **(26)** interrompus par des pirouettes aériennes, et cette page remarquable s'achève sur un **trémolo,** une cadence **forte** et un curieux petit trille, donné en prime aux premiers violons, **piano** : le **Menuet des Follets** ne s'achève cependant pas en ce qu'on serait tenté d'appeler « queue de poisson » puisque, avec des périphrases, Boschot semble opiner pour la queue tire-bouchonneuse d'un cochon !... On lira avec amusement dans son analyse donnée en référence, le projet rabelaisien par lequel Berlioz avait, à l'origine, prévu d'achever son menuet.

Quatre accords de transition puis, en louré, altos et violoncelles font entendre une creuse quinte en pédale, tandis que Méphisto fait le mouvement d'un homme qui joue de la vielle à roue.

Sérénade de Méphistophélès

« Maintenant que le ciel brille tout plein d'étoiles, vous allez entendre un vrai chef-d'œuvre : je lui chanterai une chanson morale, pour la séduire plus sûrement. » Cet exergue de la dernière des **Huit Scènes de Faust** était suivi d'une citation d'Hamlet (« **It is a damned Ghost !** ») et de l'indication du caractère de la page : **Effronterie.** L'accompagnement était assuré — ainsi qu'il convient à une sérénade — par une

seule guitare, instrument dont Hector révélait alors les arcanes techniques aux habitués de... l'Institut orthopédique de Madame d'Aubrais, au Marais.

Dans la version de 1846, c'est l'orchestre symphonique tout entier qui se mue en une gigantesque guitare, avec tout le groupe des cordes jouant **pizzicato** des arpèges échelonnés sur les quatre cordes. Je note au passage — chose étonnante de la part de Berlioz — l'arpège pratiquement inexécutable dans ce mouvement, confié aux seconds violons à la huitième mesure (si-mi-do dièse-mi) et qui revient à plusieurs reprises : je serais curieux de vérifier s'il ne s'agit pas d'une faute de gravure ?...

Deux couplets se succèdent **(30)** avec de nouveaux effets d'assymétrie.

Tonalité de Si majeur. Au milieu du premier couplet, après la question « Que fais-tu ? », gloussement grotesque des violons et altos. A la fin, sur l'astuce :

Tu peux bien entrer fille
Mais non fille en sortir !

pirouette cocasse de la petite harmonie, comme si Méphisto se transformait en Dranem pour faire des effets de queue de pie. Nouvelle question à la petite Louison : « **Que fais-tu ?** » reprise en syncope, brutalement, par les voix de basses figurant les follets.
Revirade greluchante aux bois, comme d'une vielle à roue asthmatique, et le premier couplet s'achève sur un éclat de rire sec et strident des ténors et des basses.

Dans le second couplet, sous le même crépitement fantastique de la guitare, le chœur d'hommes mêle davantage sa voix à celle de Méphisto, pour des souhaits ou des conseils ironiques :

« Bonne nuit...
Fais grande résistance
S'il ne t'offre d'avance
Un anneau conjugal !...

La structure de ce second couplet — comme celle du premier — est ternaire, avec **da capo** des premiers vers. Un groupe de follets donne en avance le départ du thème :

Il te tend les bras...

mais la pirouette des bois souligne leur erreur ; elle s'entend une seconde fois de donner la parole à Méphisto soutenu par le chœur, doublé par la flûte et le basson. On peut également penser que, passionnés par la chanson de leur maître, les follets veulent presser celui-ci en lui donnant le départ : chœur étrange issu d'un Moyen âge romantique où le chant semble particulièrement propre au monde fantastique des chimères et animaux fabuleux dont Viollet-le-Duc parsema les figures au pourtour de nos cathédrales. La conclusion se fait à nouveau sur un éclat de rire sec et strident.

Chut ! Disparaissez !...

Les follets s'abiment sur un trait rapide des cordes et des flûtes, balayant tout leur registre de l'aigu vers les profondeurs. Trémolos et batteries mystérieuses, en sourdine.

... Silence !
Allons voir roucouler nos tourtereaux !

SCENE 13 — LA CHAMBRE DE MARGUERITE

L'accord de septième diminuée de si mineur qui mettait un point final à la phrase précédente de Méphisto, est prolongé par la note-pivot sol naturel, qui permet une modulation en sol majeur, dont l'arpège descendant et montant est effleuré aux altos. Atmosphère paisible, doux bercement du sommeil de l'enfant dont le rêve virginal est suggéré par des rappels de la **Chanson du Roi de Thulé** au hautbois. Marguerite, frisonnant (trémolo des cordes), aperçoit Faust. Mais son cri d'alarme : « **Grand Dieu !...** », est en même temps un aveu : « **Dois-je en croire mes yeux ?...** ».

Avec une infinie douceur, Faust s'adresse à elle ainsi qu'à une enfant, pour ne point l'effrayer : **mezza voce e appasssionato assai,** accompagné par le quatuor en sourdine **(31)**

Sa voix s'affermit pour exprimer son amour. La première partie de son chant, l'approche, si l'on ose dire, s'achève sur l'incise la plus intensément lyrique :

Mon amour est vainqueur !

La seconde partie révèle tout à tour la passion de Faust (battements de cœur), l'émoi de Marguerite (arabesques de la flûte) dont la pudeur est délicieusement exprimée par l'hésitation de sa réponse à la question de Faust :

Et tu m'aimais ?...
Je... t'attendais !...

Faust exulte et les bois, en douces mais rapides arabesques, font écho au trouble des deux jeunes gens dons les voix s'enlacent bientôt, comme deux corps unis dans une même étreinte. Comme la première partie, cette section s'achève sur l'affirmation : **Mon amour est vainqueur !**, mais Faust ne chante plus seul, maintenant.

La passion des amants va atteindre son paroxysme d'expression au cours de la troisième partie. Berlioz

y peint merveilleusement — Boschot l'a mis en lumière — la « physio-psychologie de ce duo d'amour, depuis l'adoration extatique **usque ad renos,** comme dit l'Ecriture ».

Syncopes haletantes des cordes, frissons aux cellos et contrebasses. A cet embrassement passionné succède l'extraordinaire climat de la « petite mort », qui débute par une bienfaisante modulation à la tierce supérieure (la-do) sur le mot « langueur ». Les rythmes syncopés font place à des batteries très douces ainsi qu'une amoureuse flagellation, sur des accords chromatiques et sensuels, tandis que les spasmes violents, montant sans cesse aux basses, ne laissent aucune équivoque sur ce qu'ils veulent exprimer. La voix de Faust est de plus en plus pressante, volontaire, alors que celle de Marguerite s'abandonne délicieusement, jusqu'à l'ultime frisson :

Tout s'efface... Je meurs !...

Il est bon de ne pas oublier que Berlioz est un franco-provençal, un méridional et que sa conception de l'amour, à la fois sensuelle et idéale, est dans la pure tradition des troubadours.

SCENE 14 — TRIO AVEC MEPHISTOPHELES

C'est cet instant si doux que choisit à dessein Méphisto pour reparaître dans une débauche d'accords cinglants **(7).**

Tout l'orchestre s'agite dans une hâte fébrile alors que le nouveau venu annonce l'arrivée des voisins éveillés par la sérénade. Un triple état d'âme est traduit par l'orchestre : angoisse de Marguerite, regret de Faust et impatience de Méphisto qui semble, à plaisir, brasser du vent. Au milieu de ce tumulte, et avec une science consommée de la psychologie musicale, le compositeur arrête l'instant, réalisant le vœu du poète :

O temps, suspends ton vol...

afin de permettre à Faust de s'épancher au cours d'une sorte de stasimon expressif **(32)** :

FAUST. All°
32 A - dieu donc, bel-le nuit —, A pei-
ne com-men - cé - e ! A - dieu...

qui est comme un « reflet mélodique » des aspirations brûlantes de Berlioz lui-même. « On ne peut s'empêcher, dit Boschot, de songer à la vie trépidante et malheureuse du compositeur. »

... Mon âme au bonheur allait enfin s'ouvrir !

Truculent, rabelaisien, sordide, éclate un chœur d'action épisodique : les voisins ameutés appellent la mère de Marguerite **(33)** :

33. CHŒUR DE VOISINS DANS LA RUE
Ténors I.II
Basses I.II Ho- là —, mère Op-pen - heim !

laquelle « verra dans peu s'accroître sa famille ! ». Les cris des gens sont entrecoupés des pressantes prières de Marguerite qui ouvre une porte dérobée sur le jardin. Les adieux déchirants des amants sont tournés en dérision par Méphisto :

A demain ! A demain !

Cette troisième partie, capitale, s'achève par un trio de style très « opéra » et de caractère divergent **(34)**, c'est-à-dire que les trois chanteurs expriment

34. TRIO FINAL DE LA 3ème PARTIE
FAUST - Con fuoco
MÉPH. Je con-nais donc en - fin
MARG. Je puis donc
F. O — mon Faust —
M. tout le prix de - la vi —. e !
te traî - ner dans la vi - e

des sentiments différents : Marguerite, sa passion pour Faust ; celui-ci, la saveur de cette jouissance inconnue, sans même qu'il s'arrête à l'objet de son amour, Marguerite, dont il ne prononce pas le nom ; Méphisto enfin, qui triomphe et sent venir l'instant où Faust sera à sa merci.

Au théâtre, Raoul Gunsbourg avait, avec désinvolture, décidé de supprimer les trois-quarts de ce trio (74 mesures sur 93), ce qui dénature complètement la pensée du musicien qui, par un nouvel arrêt du temps réel, met à nu remarquablement les sentiments des protagonistes.

Après une dernière intervention du chœur des voisins, l'orchestre conclut ex abrupto.

(à suivre)

SEMAINES MUSICALES FRANCO-ALLEMANDES

organisées par l' « Internationale Arbeitkreis für Musik »

30 mars-6 avril :

Semaine musicale franco-allemande. Lieu : Académie de Remscheid (près de Cologne) - Dirceteur : A. von Hamm, Michelstadt - Collaborateurs : un chef de chœur français : Gertrud Dietz (Salzburg), Louis du Pasquier (Bordeaux).

Programme : chœur : Motets, Lieder, chansons ; *orchestre :* Bach, Triple Concerto extr. de l'Art de la Fugue - Haydn : Concerto pour violon, piano en fa - Krenek : pièces pour cordes - Hindemith : 5 pièces pour cordes - Concerti divers ; *musique de chambre* - flûte à bec - Danses populaires.

Réservé aux jeunes âgés de 16 à 25 ans.

Prix : DM : 90. Voyage remboursé à 60 %.

25 juillet-1 août :

Semaine musicale franco-allemande. Lieu : Aufbaugymnasium de Michelbach/ Schw.-Hall. Directeur : R. Gros, Paris - Collaborateurs : A. Daumerlang, Pocking, B. Husenbeth, Remscheid.

Programme : chœur : Catulli Carmina (Orff) - Chansons de la Renaissance ; orchestre : Bach, Concerto brandebourgeois nº 3 ; Haendel : Concerto grosso, op. 6,1/ Watermusic ; Mozart : Symphonie en La, K 201 ; *musique de chambre :* œuvres de Haydn, Mozart (quatuors pour cordes, hautbois, flûte), flûte à bec - danses populaires.

Prix : DM 90. Voyage remboursé à 60 %.

31 juillet-9 août :

Semaine musicale franco-allemande. Lieu : Schullandheim Riedenburg (près de Regensburg). Directeurs : O. Heimbucher, Sulzbach-Rosenberg, R. Griffe (Carcassonne). Collaborateurs : J. Beaubois (Carcassonne), H. Schwämmlein (Amberg), A. Thomas (Altensteig).

Programme : chœur : Bach : un motet ou, de Mozart : la Missa brevis, un motet français ancien ; Distler : Es ist das Heil ; Chansons populaires ; *orchestre :* Bach, Suite en si. Concerti divers ; *musique de chambre :* flûte à bec, danses populaires, *cercle d'études :* « Musique et Peinture contemporaines. »

Prix : DM 85. Voyage remboursé à 60 %.

8 août-15 août :

Séminaire franco-allemand sur la musique pour piano et la musique de chambre.

Directeurs : Guy Rogué (Toulouse) ; Franzpeter Goebels (Delmold) ; *Programme :* analyses d'œuvres et leur interprétation ; exercices de musique de chambre ; cours de piano ; introduction à la musique contemporaine ; concerts et colloque.

Lieu : Anglet (près de Biarritz).

Prix : 154 F. Voyage remboursé à 60 %.

14 août-23 août :

Semaine musicale franco-allemande. Lieu : Studienzentrum Josefstal (Neuhaus-Schliersee) ; Directeurs : A. von Hamm (Michelstadt) ; Ph. Caillard (Paris) ; Collaboratrice : G. Dietz (Salzburg).

Programme : chœur : musique chorale française ancienne et moderne ; *orchestre :* Bach : Concerto br. nº 3, Concerto pour violon en Mi bémol, extr. de l'Art de la Fugue ; Hindemith : 8 pièces pour cordes ; Bartok : Danses.

Musique de chambre - Danses populaires.

Prix : DM 110. Voyage remboursé à 60 %.

24 août-31 août :

Semaine musicale franco-allemande organisée en liaison avec la Ligue française de l'Enseignement. Lieu : Centre culturel du Mont Choisy (Châlons-sur-Marne).

Directeurs : J. Marintabouret (Châlons) ; G. Chocat (Nancy) ; A. von Hamm (Michelstadt). Collaboratrice : G. Dietz (Salzburg).

Programme : chœur : Schütz : Es wird das Zepter von Juda ; Janequin : Le chant de l'alouette ; Ladmirault : Fugue sur un chant populaire ; Liébard : Dondon moué ; Plettener : soleils couchants ; Brassens : La Prière ; *orchestre :* Suite en si. Haendel, un Concerto pour piano en ré ; *chœur et orchestre :* Telemann, Psaume 117 ; Fauré : Requiem.

Prix : 150 F. Voyage remboursé à 60 %.

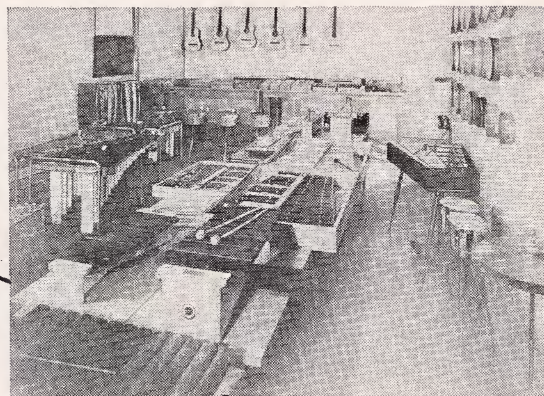
Inscriptions avant le 1er *juillet* auprès de J. Marintabouret, 15, rue H. Guillaumet - 51 - Châlons-s-Marne.

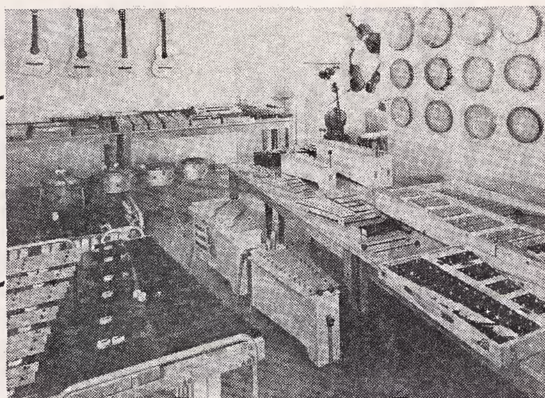
Pour tous renseignements, s'adresser à l'I.A.M.

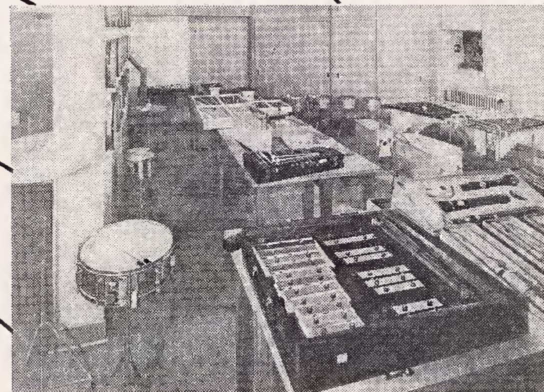
35 KASSEL - 35 Schütz-Allee (Allemagne)

INSTRUMENTARIUM BOUVIER

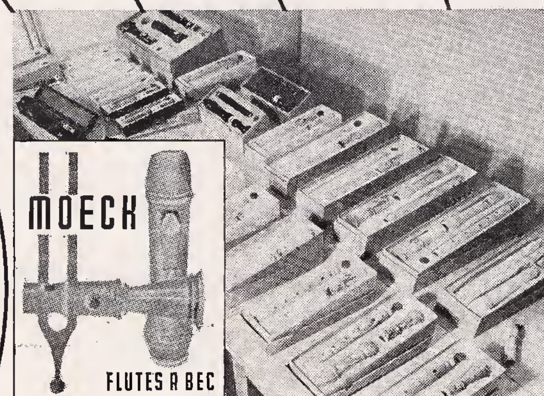
matériel
d'enseignement
musical











FLUTES A BEC MOECK

CATALOGUE SUR DEMANDE

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris Xe - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Musique religieuse :

Deux *messes* datant de la seconde moitié du 16e siècle, œuvres se situant « à la fois dans le temps et hors du temps » et trouvant avec les Chanteurs de Saint Eustache et le R.P. Martin leur véritable expression. Si le premier auteur, ROLAND DE LASSUS est connu, PIERRE DE MANCHICOURT l'est beaucoup moins. Cependant ! Sa *Messe pour l'Epiphanie,* en allemand Dreikönigmesse révèle un artiste de grande classe. Le thème grégorien d'une antienne de l'Epiphanie *Surge et illuminare* la féconde, mais repensé par l'auteur, il devient original. La *Messe* de Lassus s'inspire du *8e ton liturgique.* Les deux œuvres, pour tributaires qu'elles soient des conceptions et des procédés du temps, se trouvent transcendées par deux tempéraments chaleureux. Au point qu'au-delà du temps, elles prennent un caractère moderne, dans le meilleur sens du terme. PHILIPS, 1er enregistrement mondial (1).

ERATO lance une nouvelle collection « Archives Sonores ». Le premier disque retient deux musiciens du Grand Siècle : MARC ANTOINE CHARPENTIER et HENRI DU MONT. De Charpentier, une œuvre, hélas, pour ainsi dire inconnue : *Le Reniement de Saint Pierre.* Cette Histoire sacrée pour soli, chœur et basse continue (réalisation Guy Lambert) offre une magnifique illustration du talent et de la science de ce maître français. C'est profond, dramatique à souhait et remarquablement donné par Ph. Caillard et sa chorale. Louis Frémeaux avec le même ensemble et l'orchestre J. Fr. Paillard interprète de Du Mont un *Magnificat* et un *Benedictus,* motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy. Je ne crois pas que l'on puisse trouver mieux pour illustrer à la fois l'Ecole française, la Musique religieuse et une brillante époque de notre histoire nationale, d'autant qu'un vent de folie souffle sur une partie du clergé lequel préfère tout ce qu'il peut y avoir de nul et médiocre aux splendeurs qui jalonnent toute l'histoire de la musique religieuse (2).

Bienfaisante industrie du disque. Souvent, elle vient au secours des manuels pour donner le souffle de la vie. Ainsi pour H.I.F. BIBER dont une très belle collection TELEFUNKEN « Das alte Werk » offre, de cet autrichien du 17e siècle un échantillonnage intéressant de son activité compositionnelle, laquelle s'est exercée dans des domaines profane et religieux. Les œuvres assemblées ici sont toutes d'inspiration spirituelle, depuis une *Sonate pour 8 trompettes et basses* jusqu'à un *Requiem* dont les soli sont confiés à deux enfants des célèbres Petits Chanteurs de Vienne. L'utilisation d'instruments anciens (flûtes, hautbois baroques, dessus et basses de viole confèrent à l'interprétation, remarquable, un cachet d'époque séduisant (3).

Je souhaite que les Cantates de BACH vous attirent. Quoique écrites dans des limites étroites. Peut-être parce qu'écrite dans des proportions moyennes de durée, leur musique plonge profondément dans l'âme des textes sacrés. C'est à la fois intime et grand. Chez ARCHIV PRODUKTION, Karl Richter, avec le Chœur et l'Orchestre Bach de Munich, D.F. Dieskau, E. Mathis, E. Haefliger, interprète *Christ lag in Todesbanden* et *Wie schön leuchtet der Morgenstern.* Les sept morceaux qui forment la première cantate, écrite sur un chant pascal de Luther, sont tous dans la même tonalité et dominés par la mélodie du choral (4). — De son côté PHILIPS « Plaisir du Classique » donne la *Cantate de Noël* « *Susser Trost* », ce disque se complète par plusieurs morceaux pour orgue seul et pour chœurs (5). Deux très beaux disques en vérité.

A la suite des cantates, voici ce que A. Schweitzer a appelé « Cantates sans soli », c'est-à-dire les *Motets.* Du fait de sa charge à Leipzig qui imposait le motet en de nombreuses circonstances (début des offices, enterrements, etc...), il est certain que BACH en écrivit un bon nombre. Six seulement nous sont parvenus, six véritablement authentiques qu'HARMONIA MUNDI publie en deux disques. Un septième s'y ajoute *Lob und Preis mit Ehren* dont l'authenticité paraît douteuse. Quoiqu'il en soit il se différencie notablement des autres et fleure bon le choral. Ces motets, motets dans la tradition du mot, sont considérablement agrandis, amplifiés. Pour chœur à 4, 5 voix, double chœur à 5 voix, d'une facture serrant de près les textes, d'une polyphonie des plus riches et des plus homogènes, ces chefs d'œuvre, à l'audition, impressionnent fortement. Tous sont soutenus par des instruments, soit simplement basse continue, soit, en plus, hautbois, hautbois da caccia, basson, violon, etc... Ainsi, s'apparentent-ils à la cantate. Les difficultés qui les hérissent en devait rendre, à l'époque, et maintenant encore, l'exécution a capella très ardue, d'où la nécessité du soutien instrumental. L'interprétation par le Kantorei de Barmen-Gemarke et le Collegium Aureum, et l'enregistrement vont de pair dans l'excellence. Voilà deux disques que l'on ne peut laisser de côté. En dehors de la beauté et de l'émotion qui se dégagent de ces pages, l'étude des partitions est une mine de richesse et d'enseignement. Encore une fois, bravo à HARMONIA MUNDI (6, 7).

Du temps où l'incomparable trésor de la musique religieuse avait droit de cité à l'église, combien de Maîtres de Chapelle se seraient jetés sur les *Motets* de BRUCKNER qui paraissent chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON en sa collection Prestige. Pour juger ces pages, il faut se souvenir que Bruckner fut organiste et pénétré d'une très forte foi, il livre donc là dans un langage aisé, presque traditionnel, un message mystique marqué d'un très grand talent. Si vous avez pu être effarouchés par l'œuvre symphonique de ce maître, vous vous rallierez à lui sans réserve, car, voilà de la très belle musique. Une polyphonie serrée, une syntaxe pure des élans mélodiques élégants et pleins de charme suivent pas à pas les textes liturgiques (graduels, alleluia, hymnes, etc...). L'interprétation est assurée soit par les chœurs de la Radio bavaroise, soit par les chœurs de l'Opéra de Berlin et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. E. Jochum

dirige. Voilà qui dit tout. Les voix sont belles, pleines, chaudes, sonores, la justesse parfaite, d'une souplesse permettant des nuances allant du plus ténu pianissimo au plus intense fortissimo (8).

Musique instrumentale :

Orgue :

Les œuvres ne manquent pas. Un premier disque attire l'attention sur l'Allemagne du Nord et un de ses meilleurs représentants, VINCENT LUBECK, musicien qui traita les formes pour l'orgue à la manière de son maître, Buxtehude. Virtuose incomparable, nous dit-on, il sut mettre sa parfaite connaissance de l'orgue et de sa technique au service de son talent de compositeur dont les *Six Préludes et Fugues* et un *Choral-Fantaisie* vous feront apprécier le haut niveau. Michel Chapuis touche les claviers d'un fameux instrument, l'orgue Klapmeyer de l'église Saint Nicolas à Altenbruch, en Basse Saxe. H. Halbreich a écrit un texte de présentation enrichissant. Enfin, en apprenant le nom de l'éditeur, VALOIS, vous disposerez de tout ce qu'il faut pour vous le procurer (9).

Les disques suivants se partagent des compositions de J.S. BACH. Le choix comporte prélude, fugue, sonate en trio, canzone, toccata, passacaille. Particulièrement intéressant, le premier de ces disques, à lui seul contient *Prélude et Fugue, Sonate en trio, Choral-Partita et Canzone.* Le Prélude en ut mineur surprend par sa puissance et sa construction. K. Richter touche l'orgue de l'église Jaegersborg, près de Copenhague. DEUTSCHE GRAMMOPHON (10).

Le second disque s'attarde sur les *Chorals-Partitas,* formes à variations. Œuvres de jeunesse, riches de verve mélodique, de trouvailles, elles sont interprétées avec une suprême délicatesse par Lionel Rogg sur un instrument historique, l'orgue Silbermann d'Arlesheim en Suisse. Construit en 1761, l'instrument, au 19e siècle, subit de malheureuses transformations qui le mirent au goût du siècle. Restauré récemment, il se présente tel qu'il fut à l'origine. HARMONIA MUNDI (11).

Enfin, le 3e disque chez le même éditeur, collection OPUS, offre les populaires *Toccata et Fugue en ré mineur* et cet autre monument qu'est *Passacaille et Fugue en ut mineur.* L'interprétation est du même L. Rogg sur le même instrument Silbermann. HARMONIA MUNDI (12).

Clavecin :

Un seul disque ; les 12 Sonates de D. SCARLATTI. G. Sartori avec sa technique, son style, son intelligence s'identifie à l'auteur en restituant toute la légèreté, l'esprit, la noblesse et l'élégance de ces pièces. PHILIPS (13).

Piano :

Sans doute parce que toute étude sérieuse du piano trouve ses assises auprès des maîtres classiques, l'œuvre pianistique de SCHUBERT est peu pratiquée, voire délaissée. Et, cependant, après les sommets beethovéniens, les 21 ou 23 Sonates de SCHUBERT se situent sur une ligne ayant valeur de continuation. Continuation par l'abondance musicale, la fantaisie, la fraîcheur, la spontanéité, et, aussi, une technique toujours mise au service de la seule musique. De plus, les ressources de l'instrument, ses possibilités sonores y sont constamment mises en relief. Les pianistes semblent ignorer cette musique. C'est fort dommage, pour eux et pour les mélomanes. Ils se privent et nous privent de joie et de pureté. Mais, soyez satisfaits, VALOIS comble une lacune en proposant l'interprétation des 10 dernières *Sonates* par Noël Lee dont le tempérament et la technique s'accordent intimement avec cette musique si expressive de l'âme schubertzienne. H. Halbreich rédige une plaquette substantielle étudiant solidement les œuvres (14).

Enfin, si le cœur vous en dit, et je le souhaite, retenez chez LA VOIX DE SON MAITRE, collection Références, les repiquages, excellents, d'enregistrements réalisés entre 1932 et 1934. V. Horowitz joue la célèbre *Sonate en si mineur* de LISZT et diverses pièces de SCHUMANN (15). Puis, chez IRAMAC, trois auteurs appartenant à une époque, sinon admise, du moins importante : WEBERN, SCHOENBERG et BERG. Un jeune pianiste de 23 ans, ayant remporté le prix O. Messiaen au Festival de Royan vous fera aimer ces styles (16).

Quatuors :

En cette année d'un bicentenaire, il faut saluer chez PHILIPS l'édition de deux Quatuors de BEETHOVEN : les *quatuors 12, op. 127 en Mi bémol* et *n° 16, op. 135.* Il en sera amplement question dans les prochains numéros que « L'E.M. » prépare. Pour l'instant, retenez que cette édition mérite une place de choix dans votre discothèque. La puissante et sonore interprétation du Quartetto Italiano atteint un haut niveau d'émotion mystérieuse dans le mouvement lent du 16e quatuor par exemple (17).

Par les mêmes interprètes et chez le même éditeur, se trouvent réunis DVORAK et BORODINE dont vous pourrez entendre les *Quatuors n° 6 en Fa* et *n° 2 en Ré.* Pour nous faire admettre l'union de deux compositeurs aussi dissemblables, l'auteur de la plaquette oppose de façon plaisante les caractères, formations et places sociales des deux, pour conclure que les deux partitions se ressemblent. A vous de juger (18).

Certains moments de l'existence ont pu inspirer nombre d'artistes. L'un de ceux-ci, âme particulièrement sensible, élevée, marquée du spirituel, explique dans le texte de présentation la genèse et les circonstances d'une composition dont le titre ne lasse pas de surprendre les non avertis : le *Quatuor pour la Fin du Temps* d'O. MESSIAEN. Le cheminement du texte (Apocalypse de Saint Jean) dans l'âme du musicien en proie aux cauchemars de la captivité a abouti à un chef-d'œuvre. C'est une œuvre de circonstance cependant puisque composée pendant la captivité et pour des camarades, captifs eux aussi. Là, s'explique la formation : piano, violon, clarinette et violoncelle. L'interprétation, de très haute tenue, profite d'un enregistrement respectueux chez LA VOIX DE SON MAITRE (19).

Concertos :

Six des sept Concertos pour clavecin, ici piano, que J.S. BACH écrivit, ou plutôt transcrivit, se partagent deux très beaux disques chez LA VOIX DE SON MAITRE. Ils sont remarquablement interprétés par l'Orchestre de Chambre de Moscou dirigé par Rudolf Barchai et Devetzi au piano. On sait la raison de ces œuvres, soirées familiales pour les fils du Cantor, concerts de la Société Telemann. Ce faisant, Bach innovait, le concerto pour clavier étant peu pratiqué à l'époque. Une voie s'ouvrait qui fut particulièrement prospère (20, 21).

Parce qu'encore réservé à J.S. BACH et ses *Concertos en ré mineur pour violon et hautbois* et en *la mineur pour violon, flûte et clavecin,* cet autre disque LA VOIX DE SON MAITRE doit se joindre aux deux précédents d'autant que le Bath Festival Orchestra dirigé par Y. Ménuhin en offre une excellente version (22).

HENZE, jeune compositeur allemand né en 1926 est un musicien que l'on pourrait dire, prudemment, d'avant-garde. Auteur d'opéras, ballets, concertos, symphonies, musique de chambre, il fut d'abord attiré par la musique sérielle, puis, revint aux formes traditionnelles. Que l'on aime ou non sa musique, on doit reconnaître sa maîtrise. Vous en jugerez avec les trois compositions que présente la DEUTSCHE GRAMMOPHON en un très beau disque : *Double concerto pour hautbois, harpe et orchestre, Fantaisie pour cordes* (arrangement pour le concert d'une musique de film), Sonate pour archets. Voilà de la musique plus qu'intéressante (23).

Musique symphonique :

HARMONIA MUNDI, collection Opus, présente une *Cassation pour 4 vents,* inscrite au catalogue Köchel, 3[e] supplément, annexe C.A. II. On pense à MOZART. On en doute fortement toutefois quoique l'ambiance en soit bien mozartienne. Qu'en pensent les musicologues ? De toutes façons, cette musique est belle. Et puis, l'éditeur révèle une jeune formation, le Quatuor à vent d'Avignon. Il faut souhaiter que cette première gravure soit suivie de beaucoup d'autres. Tout est splendide, sonorités, homogénéïté, musicalité et technique (24).

Admirable disque que celui consacré par ERATO à trois œuvres pour instruments à vent de MOZART, jouées par des Français accompagnés par l'Orchestre Symphonique de Bamberg. C'est par une *Symphonie concertante en Mi bémol Majeur pour hautbois, clarinette, cor, basson et orchestre* que s'ouvre l'enregistrement. L'œuvre date de 1778. Des causes nombreuses et variées présidèrent à son élaboration et, par ses vastes dimensions, elle se manifeste comme un monument. Sa substance est riche et abondante. Le génie mozartien s'y déploie largement tant dans les thèmes, les formes, l'opposition entre instruments solistes et l'orchestre. Le Final construit sur un thème varié (10 variations) pétille d'esprit, ce qui donne aux solistes l'occasion de briller non seulement par leur virtuosité mais aussi leurs qualités artistiques. Votre plaisir ne s'arrêtera pas là grâce à un *Concerto pour basson* et un *Rondo pour cor* (25).

Chaque mois, « L'E.M. » informe du programme des émissions bi-mensuelles de MUSIQUE ET CULTURE « POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE ». Indépendamment de ses émissions et publications pédagogiques, cette Association édite des disques d'éducation musicale ayant obtenu de hautes récompenses. J'ai là un disque récemment sorti : *Mazeppa* de F. LISZT interprété par l'Orchestre Radio-symphonique de Strasbourg. Interprétation et enregistrement remarquables justifiant les récompenses obtenues. Une plaquette accompagne le disque et explique, pas à pas, le déroulement de l'action. C'est fort intelligemment fait. Au cours de pages bien séparées, les éléments constitutifs de l'œuvre sont joués (thèmes, instrumentation, etc...) ; le texte de la plaquette explique simplement ; les thèmes musicaux figurent sur les pages. Et le disque, après ces diverses présentations, donne l'œuvre en entier. En complément, la plaquette explique ce qu'est le poème symphonique, puis Mazeppa, etc... Pour tous ceux qui ont la noble mission d'éveiller de jeunes sensibilités, voilà des productions fort utiles et précieuses. Retenez-les. Et si vous avez récompenses à distribuer, cadeaux à offrir, votre choix est tout de suite fait (26).

« Poème symphonique en deux parties », telle se présenta à l'origine la *Première Symphonie* de MAHLER. A la suite de diverses tribulations, l'auteur modifia et sa version définitive comprend 4 mouvements et un titre : Titan. C'est cette version que B. Haitnik au pupitre du Concertgebouw d'Amsterdam présente chez PHILIPS. Certes, les ouvrages de cet auteur ont toujours eu bien du mal à conquérir notre tempérament latin. Peu à peu et très lentement, elles gagnent du terrain, que l'interprétation présente est de nature à favoriser (27).

Enfin ! L'industrie du disque se décide à honorer un très grand musicien français : ALBERT ROUSSEL. Une profonde injustice est sur la voie de la réparation avec les deux disques LA VOIX DE SON MAITRE et ERATO. Et l'occasion est fameuse de faire ce maillon de la chaîne sans fin de l'Ecole française. Profitez-en. Chez LA VOIX DE SON MAITRE, l'Orchestre de Paris dirigé par J.P. Périllat donne la *Suite en Fa,* toute de rythme et de force, un *Concertino pour cello et orchestre,* un *Concerto pour piano* et *Pour une Fête de Printemps.* Chez ERATO, vous disposerez des deux Suites d'orchestre de *Bacchus et Ariane.* Un substantiel texte de Halbreich présente et commente l'œuvre. Au sujet de Roussel, j'annonce la parution dans notre prochain numéro d'avril l'analyse par O. Corbiot de la Rapsodie flamande (28, 29).

Le fait est rare, mais fort séduisant, les EDITIONS OUVRIERES présentent sous le titre « Troubadours d'hier - Chansons d'aujourd'hui » un florilège réunissant le passé et le moderne. On trouve à côté de Cl. DE SERMIZY, ADRIEN LE ROY, JEAN PLANSON, R. DE VENTADOUR des modernes comme THIRIET, PREVERT, TRENET, POULENC, LEO FERRE. Ne souriez pas à l'énoncé de cet assemblage, car ce disque vaut d'être connu (30).

CATALOGUE

(1) **P. DE MANCHICOURT** - Messe pour l'Epiphanie.
R. DE LASSUS - Messe du 8[e] ton.
(30/33 - Philips - 837 930 LY)

(2) **M.A. CHARPENTIER** - Le Reniement de Saint Pierre.
H. DU MONT - Magnificat ; Benedictus.
(30/33 - Erato - ASE 5 001 GU)

(3) **BIBER** - Sonate Saint Polycarpe à 9 ; Cantate Laetatus sum à 7 ; Cantate In festo trium Regium ; Requiem.
(30/33 - Telefunken - SAWT 9 537 A)

(4) **J.S. BACH** - Cantates : BWV « Wie schön leuchtet der Morgenstern » et BWV I « Christ lag in Todesbanden ».
(30/33 - Archiv Produktion - 198 465)

(5) **J.S. BACH** - Cantate BWV 151 Süsser trost pour le 3[e] Jour de Noël ; Pastorale en Sol Maj. ; Choral « Vom Himmel hoch » pour orgue ; Chorals : « Ach mein herzliebes Jesulein », « Wohl mir, dass ich Jesum habe », « Die Kön'ge aus Saba », « In dulci jubilo » ; Sinfonia en Ré.
(30/33 - Philips - 836 958 DSY)

(6) **J.S. BACH** - Sept grands motets : Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf (2 chœurs à 4 voix, instrum. et b.c.) ; Lobet den Herrn alle Heiden (ch. 4 vx et b.c.) ; Jesu meine Freude (ch. 5 vx).
(30/33 - Harmonia Mundi - HM 30 862)

(7) **J.S. BACH** - Sept Grands Motets : Singet dem Herrn ein neues Lied (2 ch. 4 vx et b.c.) ; Komm Jesu, komm (2 ch. 4 vx et b.c.) ; Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir (2 ch. 4 vx, inst. et b.c.) ; Sei Lob und Preis mit Ehren (ch. 4 vx et b.c.).
(30/33 - Harmonia Mundi - HM 30 863)

(8) **BRUCKNER** - Huit Motets : Graduel Locus iste (4 vx) ; Ave Maria (7 vx) ; Tota pulchra es Maria (Ténor solo, 4 vx orgue) ; Alleluia Virga Jesse (t. solo, 4 vx, orgue) ; Graduel Ecce sacerdos (7 vx, 3 trombones et o.) ; Graduel Os justi (8 vx) ; Vexilla Regis (4 vx) ; Gradule Christus factus est (4 vx) ; Psaume 150.
(30/33 - Deutsche Grammophon - 636 552)

(9) **V. LUBECK** - Préludes et Fugues : sol min., ut min., Mi Maj., Ut Maj., Fa Maj., ré min. - Choral-Fantaisie sur Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.
(30/33 - Valois - MB 827 A)

(10) **J.S. BACH** - Prélude et Fugue ut min., BWV 546 - Sonate en trio en Mi b. BWV 525 - Choral-Partita O Gott du frommer Gott, BWV 757 - Canzona en ré min., BWV 588.
(30/33 - Deutsche Grammophon - 139 387)

(11) **J.S. BACH** - Chorals-Partitas : O Gott, du frommer Gott - Christ, der du bist der helle Tag - Sei gegrüsset, Jesu, gûtig.
(30/33 - Harmonia Mundi - HMO 30 778)

(12) **J.S. BACH** - Toccata et Fugue ré mineur - Passacaille et Fugue ut min.
(25/33 - Harmonia Mundi - Opus 18)

(13) **D. SCARLATTI** - Les 12 Sonates clavecin.
(30/33 - Philips - 837 917 LY)

(14) **SCHUBERT** - Les 10 dernières sonates.
(30/33 - Valois - CMB 10)

(15) **LISTZ** - Sonate si mineur - Funérailles.
SCHUMANN - Toccata - Arabesque - Traumeswirren - Presto appassionato.
(30/33 - Voix de son Maître - C 053-00100)

(16) **WEBERN** - Variations pour clavier, op. 27,
SCHOENBERG - 6 Petits morceaux clavier, op. 19,
3 Morceaux clavier, op. 11,
BERG - Sonate clavier, op. 1.
(30/33 - Iramac - 6 703)

(17) **BEETHOVEN** - Quatuors : nº 12 Mi b. Maj. op. 127 et nº 16 Fa op. 135.
(30/33 - Philips - 839 745 LY)

(18) **DVORAK** - Quatuor nº 6 Fa, op. 96,
BORODINE - Quatuor nº 2 Ré.
(30/33 - Philips - 802 814 LY)

(19) **O. MESSIAEN** - Quatuor pour la Fin du Temps.
(30/33 - Voix de son Maître - C 063-01858)

(20) **J.S. BACH** - Concertos piano : ré min., BWV 1 052 - Mi Maj. BWV 1 053.
(30/33 - Voix de son Maître - C 063-90065)

(21) **J.S. BACH** - Concertos piano : Ré BWV 1 054 - La BWV 1 055 - fa BWV 1 056 - sol BWV 1 058.
(30/33 - Voix de son Maître - C 063-90066)

(22) **J.S. BACH** - Concerto ré min. violon, htb. et orch., BWV 1 060; Concerto la min. violon, clavecin et orch. BWV 1 044.
(30/33 - Voix de son Maître - C 063-01854)

(23) **HENZE** - Double concerto htb., harpe et cordes - Fantaisie cordes - Sonate cordes.
(30/33 - Deutsche Grammophon - 139 396)

(24) **MOZART** - Cassation Mi bémol htb., clavecin, cor et basson.
(25/33 - Harmonia Mundi - Opus 33)

(25) **MOZART** - Symphonie concertante 4 vents et orch. Mi b. K 297 b - Concerto basson Si b. Maj. K 191 - Rondo cor K 371.
(30/33 - Erato - STU 70 516)

(26) **LISZT** - Mazeppa.
(30/33 - Musique et Culture - MC 3 007)

(27) **MAHLER** - Première Symphonie.
(30/33 - Philips - 802 883 LY)

(28) **ROUSSEL** - Suite en Fa, op. 33 - Pour une Fête de Printemps, op. 22 - Concertino Ut Maj. cello et orch., op. 57 - Concerto Ut Maj., op. 36, piano.
(30/33 - Voix de son Maître - C 063-10 546)

(29) **ROUSSEL** - Bacchus et Ariane, 1re et 2e Suites.
(30/33 - Erato - STU 70 512)

(30) **Troubadours d'hier, Chansons d'aujourd'hui.**
(30/33 - Editions Ouvrières - DMO 538 CH A)

A CŒUR JOIE

STAGES PAQUES 1970

28 mars-5 avril : 1er degré, maître de chœur à Vaison-la-Romaine (Vaucluse) Centre Culturel.

22-28 mars : solfège 1er degré à Bordeaux (C.R.E.P.S.).

30 mars-5 avril : semaine du choriste à Couiza (Château des Ducs de Joyeuse).

24 mars-1er avril : initiation à la direction à Solignac (Abbaye près Limoges).

TOUS NOS ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Nº de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

I.C.N. s.a. - 3 bis, rue de la Sablière - Paris 14e - 732-38-20 Dépôt légal 1er trim. 1970 Directeur-Gérant: A. MUSSON